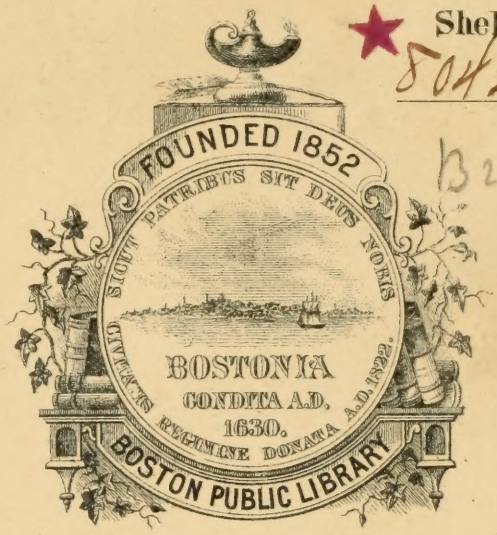
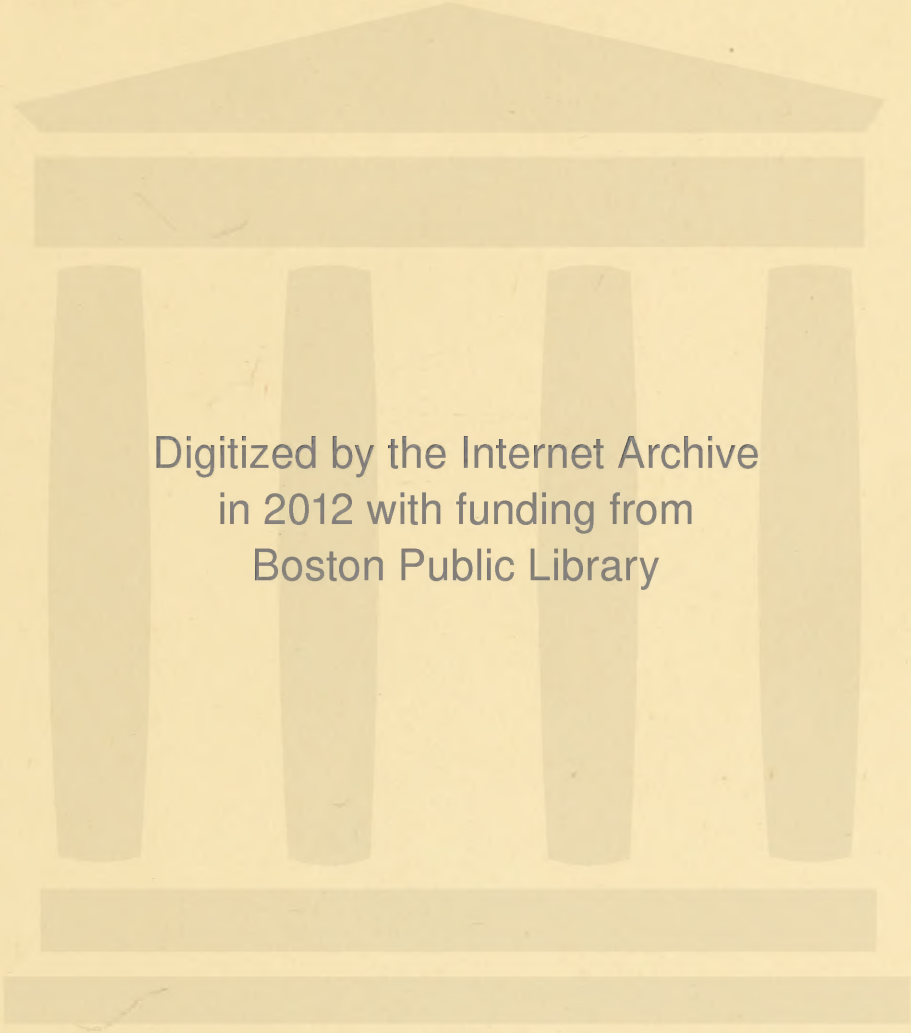


Shelf No.
5042.110

B2.812

Heliotype Printing Co.


Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Boston Public Library

http://www.archive.org/details/franzlisztalskns22rama

Franz Liszt.

Von

L. Ramann.

Zweiter Band.

Zweite Abtheilung.

Die Jahre 1848 bis 1886.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1894.

Franz Liszt.

Als Künstler und Mensch.

Zweiter Band.

II.

Alle Rechte vorbehalten.

Benutzung und Abdruck von Episoden, Anekdoten u. a. ist nur mit Angabe der Quelle gestattet.

F. Liszt

Franz Liszt.

Als Künstler und Mensch.

Von

L. Ramann.

Zweiter Band.

II. Abtheilung.

Sammlung und Arbeit —
Weimar und Rom.

Die Jahre 1848—1886.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1894.

Inhaltsverzeichnis.

IV. Buch.

(1848—1861.)

Sammlung und Arbeit in Weimar.

Seite

I. Die Fürstin Carolyne v. Sayn-Wittgenstein 3

I. Präliminarien. Liszt's Stimmung und Gedanken bezüglich der Februar-Revolution. Ein bedeutsamer Brief an Belloni. Die Fürstin —: Jugend und Erziehung; Charakter- und Geistesentwickelung; Vermählung. Erste Begegnung mit Liszt. Odessa.

II. Woronince. Liszt am Eingang seiner neuen Lebens- und Schaffensperiode. Kompositionspläne und Kompositionen —: die Beziehung der Musik zum Dante-Epos; Entwurf zur Dante-Symphonie. Das Diorama; seine Verbindung mit der Musik. Verwandte Ideen Wagner's. — Entwurf der Berg-Symphonie. — Klavier-Kompositionen: Invocation; Bénédiction de Dieu dans la Solitude; Cantique d'amour; Glanes (Woronince).

III. Das Bündnis. Die Erklärung. Pläne der Fürstin zur Lösung ihrer Ehe. Flucht aus Rußland. Krzizanowitz. Weimar. Protektion seitens Marie Paulowna's. Nicolaus I. Verweigerung der Ehescheidung.

II. Die Altenburg 34

Fortsetzung des vorigen Kapitels. Die Wohnung der Fürstin — die Altenburg. Liszt's Gemächer; sein Arbeitszimmer. Die geheime Tragödie der Altenburg; briefliche Äußerungen an R. Wagner. Das Kunstleben auf der Altenburg. Geselligkeit; Haushalt. — Stellung der Fürstin zu Liszt's Kindern und Mutter. Ihre Einwirkung auf sein Schaffen. Damalige allgemeine Auffassung derselben. Raff. Die Altenburg als erster Herd des musikalischen Fortschritts.

III. Fr. Liszt's bahnbrechende und reformatorische Thätigkeit als Dirigent (I.) 46

Richard Wagner. Allgemeiner Überblick und Ausgangspunkte zu derselben —, musikalischer Verfall jener Zeit. Die Kritik als

Seite

zehnte Muse. „Die Lebenden zuerst!"; leitende Ideen und deutsch-nationales Princip. Des Kampfes Beginn. Erste Begegnungen mit R. Wagner. Aufführung der „Tannhäuser"-Ouvertüre. Die Fürstin und Wagner. Vorspiele zur Aufführung des „Tannhäuser". „Esel rechts, Esel links!" Erfolg. Der flüchtige Revolutionär. Die verhängnisvolle Baß-Klarinette. Asyl auf der Altenburg. Erster Gedanke zu einer National-Opernbühne. Wagner vor Maria Paulowna. Das erste Studium der „Lohengrin"-Partitur auf der Altenburg. Weiteres. Liszt's „Lohengrin"-Aufführung. Debatten. Liszt's „Lohengrin"- und „Tannhäuser"-Aufsätze. Geistesverwandschaft zwischen Liszt und Wagner. Grundzüge des Fortschritts-Kampfes. Schlagwörter. Liszt's Gegner. Aufführung des „Flieg. Holländer." Das „Rheingold" und K. Alexander. Unentschlossenheit des Letzteren und ihre Folgen. „Der Briefwechsel zwischen W. und L." Hanslick's falsche Beurtheilung. Die psychologische Seite des „Briefwechsels".

IV. Fr. Liszt's bahnbrechende und reformatorische Thätigkeit als Dirigent. (II.) 74

Hector Berlioz. „Benvenuto Cellini" und die zeitgenössische Kritik. Aufführung des „Cellini" in Weimar seitens Liszt's und die von ihm daselbst aufgeführten Werke Berlioz'. L.'s „Harold"-Aufsätze. Berlioz und Wagner. Die Fürstin und die „Trojaner". Berlioz' Verstimmung gegen Liszt.

V. Fr. Liszt's bahnbrechende und reformatorische Thätigkeit als Dirigent. (III.) 80

Robert Schumann. „Genoveva". Erstmalige Aufführung des „Manfred". Die von Liszt in Weimar aufgeführten Werke Schumann's. Liszt's Schumann-Artikel. Rob. und Clara Sch.'s Antipathie gegen die Bestrebungen Liszt's. Clara Schumann und die Schumannianer gegen Liszt. Letzterer für Schumann.

VI. Fr. Liszt's bahnbrechende und reformatorische Thätigkeit als Dirigent. (IV. Schluß.) 85

Zusammenstellung der Opern, Vokal- und Instrumentalwerke, welche L. in Weimar aufgeführt. — Seine Aufführungen außerhalb Weimars. Die Musikfeste zu Ballenstädt, Karlsruhe, Aachen und das Wachsen der Gegnerschaft. Ihre Behauptung, L. ermangele der Dirigentenfähigkeit. Die Musikstyle der Zeiten bestimmen die Stylprincipien der Reproduktion. Der „periodische" Vortrag und das freie Dirigiren. „Wir sind Steuermänner." Ferd. Hiller in Aachen. Karl Alexander beruft Dingelstedt. Liszt's stolzer Rückzug von der Oper und der Öffentlichkeit. Gründung des A. D. Musik-Vereins zum Träger der Fortschrittsprincipien. Schluß.

VII. Liszt als Lehrer der reproducirenden Künstler. 101

Ausgangspunkte. Principien. Die Virtuosität eine Schaffenskraft. Die Gefühls- und allgemeine Geistesbildung als Vorbedingung künstlerischer Reproduktion. Liszt's Lehrform. „Kein Konservatoriumstyl!" Das „Atelier" des Meisters. Pädagogische Ironie. Die Schüler der Lisztschule, die Weimarperiode: Pianisten, Organisten; Harfe und Posaune. Liszt gegen das „Mechanisiren" der Konservatorien.

Seite

VIII. Der Schriftsteller Liszt 112

Die „Gesammelten Schriften" Liszt's. Ihre Stellung zur Zeit. Charakter und Form der Aufsätze. Ihre ideale Richtung, ihr deutscher Geist. Liszt's Projekt einer Göthe-Stiftung. Seine Forderungen bezüglich der Reproduktion, der Kunstpflege, der Kritik. Die psychologische Seite seiner Schriften. Die Israeliten-Kapitel in seinem Buch über die Ziegeunermusik. Liszt's Sprache und die französische Einwirkung auf sie. Seine Propaganda für das Musik-Drama und die Programm-Musik. — Die Mitarbeiterschaft der Fürstin.

IX. Liszt's Kompositionen deutsch-nationaler Richtung im Anschluß an die Weimaraner Dichterfürsten. (I.) 126

Zur Feier der Dichter. Einleitung: Ausgangspunkte zur Beleuchtung und Stellung seiner Werke. Universelle, deutsch- und ungarisch-nationale Richtung. — Deutsche Stoffe. Göthe-Fest-Marsch. Weimars Todte. Fest-Chor. Festlied. Künstler-Festzug und seine Themen. Fest-Vorspiel.

X. Liszt's Kompositionen deutsch-nationaler Richtung im Anschluß an die Weimaraner Dichterfürsten. (II.) 135

Vokal-Kompositionen. Lieder und Chöre u. s. w. nach Texten von Göthe, — von Schiller („An die Künstler"). Die symphonische Dichtung „Prometheus" als Einleitung zu den Chören zu Herder's „Entfesseltem Prometheus".

XI. Liszt's Kompositionen deutsch-nationaler Richtung im Anschluß an die Weimaraner Dichterfürsten. (III.) 169

Instrumental-Kompositionen. Die „Faust"-Symphonie nach Göthe. Zwei „Faust"-Episoden nach Lenau. Mephisto-Walzer u. s. w. der Rom-Periode. — Die symphonische Dichtung „Die Ideale" nach Schiller.

XII. Liszt's Kompositionen und Arbeiten deutsch-nationaler Richtung. IV. (Schluß.) 228

Ein Gesammt-Überblick —: enthält die Zusammenstellung der Werke, Stücke, Übertragungen für Klavier und Orgel, Instrumentationen, Klavier-Partituren, Revisionen u. s. w. in acht Gruppen zusammengefaßt.

XIII. Fr. Liszts ungarische Musik 236

Ihre Ausgangspunkte. Ungarische Tonleiter, Rhythmik, Ornamentik — ihre Charakteristik. Die Ungarischen Rhapsodien — der bei ihnen verfolgte Epopöen-Gedanke Liszt's. Die Ungarischen Märsche. Die symph. Dichtung „Hungaria". Verschiedenartige Aufgabe der „Hungaria" und der „Ideale". Die Krönungs-Messe. Die Ungarischen Solo- und Chorgesänge. Das Ungarische Königslied. Ungarische Klavierstücke. Liszt's geschichtliche Mission und Stellung zur ungarischen Musik. Stellung seines Vaterlandes zu seiner Musik.

XIV. Die symphonischen Dichtungen 262

Berg-Symphonie. Hunnenschlacht. Mazeppa. Orpheus. Tasso. Hamlet. Héroïde funèbre. Les Préludes. Festklänge. Die Ideale (Kapitel XI). Prometheus (Kapitel X). Hungaria (Kapitel XII).

Seite

XV. Die Dante-Symphonie 315
(Abschluß der symphonischen Kapitel.) R. Wagner's Urtheil über sie. Die Dante- und Faust-Symphonie in ihrem Gegensatz und ihrer Ergänzung. Die Satzeintheilung der Dante-Symphonie. — Magnificat anstatt Paradies. — Der Inferno und seine Francesca-Episode. Das Purgatorium und Fuge. Das Magnificat und seine Dreiklänge; die große Tonleiter. Der Schluß der Dante-Symphonie und R. Wagner. Liszt's Widmung; Aufführung; zeitgenössische Kritik. Resumé der symphonischen Neuerungen Liszt's.

XVI. Neue Schöpfungen für das Klavier 334
Das I. und II. Klavier-Koncert. Die Hmoll-Sonate. Der Todtentanz. Koncert-Solo ꝛc. Balladen, Etuden, Phantasien, Sammelwerke. Übertragungen.

XVII. Liszt's Orgelwerke 349
Liszt's Orgelmusik im Gegensatz zu Joh. Seb. Bach's. Ihr Stylprincip. Liszt's Fugensatz. Die leitenden Ideen der Fuge: »Ad nos, ad salutarem« und der B-A-C-H-Fuge. Originalwerke. Die Variationen über Bach's „Weinen, klagen, sorgen, zagen." Die Orgel-Messe. Kleinere Werke. Übertragungen eigener Kompositionen und Stücke anderer Meister. Ungedruckte Orgelstimmen Liszt's.

XVIII. Balladen mit melodramatischer Klavierbegleitung 359
Rob. Schumann's Balladen als Ausgangspunkt zu Liszt's „Lenore" nach Bürger und „Der traurige Mönch" nach Lenau. Tonleiter und harmonische Grundlage des Letzteren. „Des todten Dichters Liebe" nach Jokai und „Der blinde Sänger" nach Graf Tolstoy. Die Bearbeitung von Felix Dräseke's „Helge's Treu" nach Graf Strachwitz.

XIX. Liszt's Eintreten in die kirchenmusikalische Reform 366
Die Graner Festmesse. Liszt's Sellung zur kirchlichen Tonkunst. Seine Leitideen. Der Meßtext. Die histor. Style der Kirchenmusik. Entstehung der Graner Festmesse. Letztere als Kunst- und als Kultusform. Der dramatische Charakter des Meßtextes. Das Wesen der Messe. Liszt's Anschluß an die gregorianischen Hymnen und den Palestrinastyl. Missa solemnis. Kard. Joh. Szitovsky. Erste Aufführung in Gran. Spätere Aufführung. Die zeitgenössische Kritik. —

XX. Liszt's Eintreten in die kirchenmusikalische Reform (Schluß). 398
Messen und Psalmen. Die Richtungen der Kirchenmusik Liszt's. Die Missa quatuor vocum ad aequales. Die Missa choralis. Die Ungar. Krönungs-Messe. Requiem. — Der 13., 137., 23., 18., 116. und 119. Psalm, und deren erste Aufführungen. Charakteristik der Psalmen. — „Die Seeligkeiten".

XXI. Abschluß der Weimarperiode 421
Rückblick. Die Verperhorrescirung der Werke Liszt's durch die Kritik. Sein Verhalten ihr gegenüber. Konsequenzen. — Nochmals die Tragödie auf der Altenburg. Die Fürstin reist nach Rom. Liszt's Testament. Sein Aufbruch von Weimar.

V. Buch.

(1861—1886.)

Konsequente Fortsetzung und Abschluß der Weimarperiode.

Seite

I. In Rom 433
Fehlgeschlagene Hoffnungen. — Liszt's Eintritt als Weltgeistlicher in die Kirche.

II. Elisabeth, Christus, Stanislaus 442
Oratorien.

III. Zur Übersicht der Kompositionen Liszt's. (1861—1886) . . . 462
Kirchenmusikalische Werke (1) liturgischer (2) orat. Richtung. — Koncertmusik: (1) symphonische (2) vokale Kompositionen. Klaviermusik.

IV. Ausklang 473
Periodische Rückkehr Liszt's nach Weimar. Die Hofgärtnerei. Charakteristik seines Aufenthalts daselbst. Seine Stellung zu den Künstlern. Schüler-Nachmittage. Ehrenpräsidentschaft der Ung. L.-M.-A.; Liszt's Virtuosenklasse daselbst, „Caritas". Auszeichnungen.

V. Das Ende 483
Abnahme des Augenlichtes des Meisters. Reiseprojekte. Reisen nach Paris und London. Erkältung. Noch einmal Weimar (Sondershausen). Reise nach Colpach, Bayreuth — seine letzte Station.

Anhang. Nachträge und Berichtigungen zum I. und II/1. Band . . X

Register:

I. Alphabetisches Namenverzeichnis der Personen 489
II. Alphabetisches Sachregister 497
III. Alphabetisches Städteregister 500
IV. Chronologisches Verzeichnis der Kompositionen Liszt's 501
V. Verzeichnis der Gesammelten Schriften Liszt's 529

Anhang.

I. Nachträge und Berichtigungen

zum I. Band.

Seite

84 Nach den mir von Fr. Liszt gewordenen Mittheilungen komponirte er als Knabe nicht eine Klavier-Sonate: sondern drei Sonaten.

288 Die 2. Bearbeitung und die Verbindung der L'idée fixe mit dem Marche au Supplice (Berlioz) fällt in das Jahr 1862 (Rom).

332 Hier ist der Passus:

„Als dieser (Liszt) in sie (Gräfin d'Agoult) drang, zur protestantischen Kirche überzutreten"

zu streichen. Dagegen ist zu lesen:

Als dieser die hierauf bezüglichen Worte fallen ließ: »Si nous étions des protestans« — vollendete sie vornehm den Satz:

»Madame la Comtesse« etc. etc.

539 Bezüglich der Fußnote [1]) ist zu bemerken: daß die daselbst erwähnte neue Bearbeitung der Tre Sonette etc. inzwischen — im Jahr 1882 — von Schott's Söhne publicirt worden sind.

568 Die Klavier-Partituren der Symphonien Beethoven's. Im Vergleich der von mir im chronologischen Verzeichnis angegebenen Klavier-Partitur (No. 1—3) und den in den soeben veröffentlichten Briefen Liszt's an die Herren Breitkopf und Härtel (Fr. Liszt's Briefe, 2 Bde.), dürfte meine Angabe irrig erscheinen. Sie stützt sich jedoch auf Liszt's Brief an Adolfe Pictet vom Jahre 1837 (S. „Ges. Schr. Liszt's", II. Bd., Seite 153), wo es buchstäblich heißt: „Schon sind die vier ersten Symph. B.'s übertragen, die andern folgen binnen kurzem nach". Was die zweite meiner Angaben betrifft — die Übertragung in den Jahren 1838/39 —, die mit dem Datum (1863) der erwähnten Briefe kollidirt, so folgte ich der mir von L. mündlich gegebenen Angabe. Möglich, daß die Übertr. während der ital. Reiseperiode bis auf die Cmoll-, die Pastoral- und die Adur-Symphonie, Skizze geblieben. Mein Irrthum bezüglich d. Bearbeitung der Symphonien ist: die IX. Symphonie auch in jene Zeit verlegt zu haben, während sie thatsächlich erst im Jahr 1864 dem Klavier übertragen ward.

Seite

Ferner fehlt die Aufnahme der 6. Symphonie. Der Angabe der Editionsjahre sind gleichfalls einige Irrungen event. Druckfehler unterlaufen. — Die Richtigstellung würde sein wie folgt:

1837* Beethoven-Symphonie No. 1, 2, 3, 4 } Kl.-Part. etc. 1865. S. 452

1863 2. Bearbeitung.

1838/39* Beethoven-Symphonie No. 5, 6, 7, 8 } Kl.-Part. etc. 1865. S. 533

1863 2. Bearbeitung.

569 ist dem chronol. Verzeichnis einzufügen:

1838 Schubert: Der Gondelfahrer. Kl.-Üb. edirt: 1839?

570 1839(?) **Valse mélancolique** „ 1840
1851 neu bearb. (2. Ausgabe) Kl. 1852
(No. 2 der „3 Caprices-Valses")
(No. 3 der „2 feuilles d'Album") I 139

II. Nachträge und Berichtigungen

zum II/1. Band.

248 betreffs der Beethoven-Kantate ist nachzutragen, daß Raff dieselbe auch instrumentirt hat.

248 ist bezüglich der Spanischen Rhapsodie der Satz zu streichen: daß Liszt sie in seinem VIII. Koncert zu Wien vorgetragen habe. Dagegen ist dem chronologischen Verzeichnis hinzuzufügen:

1844/45. Grosse Koncert-Phantasie über spanische Weisen. Kl. 1887.[1]

Diese seiner spanischen Reise angehörende Phantasie trug Liszt in seinem VIII. Koncert zu Wien 1846 vor, ließ sie aber fallen in Folge einer der von ihm benutzten spanischen Melodien, welche durch Lola Montez in Deutschland populär geworden ist. Dieser Melodie unterbreitete der damalige Student und spätere k. pr. Kultusminister H. v. Mühler, der Spanierin huldigend, das inzwischen Studentenlied gewordene Gedicht: „Grad' aus dem Wirthshaus komm' ich heraus." — Es paßte dem Virtuosen augenscheinlich nicht mehr zu spielen, was sie tanzte, und nach einer Huldigung aussah. Die Phantasie blieb ungedruckt. Die Komposition besitzt hervorragende Einzelzüge, ihr Passagenwerk trägt Liszt's kühnen Stempel, dabei aber auch den der damaligen Virtuosenepoche — die er selbst bekämpfte. Hierin mag der Grund gelegen haben, daß er sie späterhin nicht wie seine andern Virtuosenstücke einer Bearbeitung unterzog. — Ihre Herausgabe, die der Meister kurz vor seinem Tode bewilligte, sehe ich als eine Zufälligkeit an. Er widmete sie — die letzte seiner Dedikationen — „seiner Biographin Frl. Lina Ramann dankbarlichst".

---

1) Hans Licht, Leipzig.

Seite

314 Dem chronol. Verzeichnis ist einzufügen:

1846 **„O lieb', so lang du lieben kannst"** Lied 1847
(siehe: II/2. Bd. 1849)

1846 ***„Isten velet!"** — („Lebe wohl") Lied 1847[1] II/2 257
1879 neu bearb. Ges. Lieder VIII. Heft 1879

1846 „Die lustige Legion" M.-Chor 1848[2]

(?) Beethoven: Coriolan-Ouv. Kl.-Üb. MS.[3]

---

1) Bei J. Wagner (Dunkl) Pest.

2) A. Diabelli, Wien.

3) Diese unedirte und unbekannte Übertragung erwähnt Liszt in seinem Brief Nr. 51 (dat. 14. Sept. 1847) „Fr. Liszt's Briefe". I. Bd.

Viertes Buch.

(1848—1861.)

Sammlung und Arbeit in Weimar.

I.

Die Fürstin Carolyne v. Sayn-Wittgenstein.

I.

Präliminarien.

Liszt und die Februar-Revolution. Ein inhaltsreicher Brief an Belloni. Die Fürstin —: Erziehung und Jugend; Geistes- und Charakterrichtung; Vermählung. Erste Begegnung mit Liszt. Odessa.

Monate waren seit Liszt's Auftreten in Elisabethgrad vergangen. Das Jahr 1848 hatte seinen großen Umsturzproceß im Leben der europäischen Nationen begonnen. Die Revolution war in vollster Aktion. Staaten und Stände erbebten unter ihrem Sturmeshauch. Große und kleine Geister waren erregt, entzündet, zur That entflammt und entflammend. Dichter und Künstler predigten die Barrikaden und standen auf ihnen.

Unter diesen letzteren befand sich nicht Franz Liszt, obwohl auch er in Wien die von dem Bassisten Formes kommandirte Barrikade besucht, zu den Arbeitern glühende Worte gesprochen und sie mit Geld und Cigarren beschenkt hat. Er sympathisirte mit den Kämpfern für das humane Recht und für eine staatliche Reform, und man sah ihn, wie tausend Andere, die Kokarde seines Landes — die ungarischen Farben — im Knopfloch tragen. Der Gedanke durch Gewalt zu erreichen, was eine verjährte Ordnung verweigern wollte, war seiner Meinung nach ebenso naturgemäß wie die demonstrativen Formen der Ohnmacht unmündig. Als ihm am 6. Mai, in der Blüthezeit der Katzenmusiken, eine Serenade von dem Medicinerchor in Wien[1] gebracht wurde, rief er von seinem Balkon

1) „Hôtel zur Stadt London."

hinab: „Wenn auch die Instrumente sämmtlich auf ihrem Platze sind, so bleibt doch ein tüchtiger Dirigent vonnöthen, um den Einklang der verschiedenen Stimmen herzustellen. Wir haben zwar viel Löbliches errungen, sehen aber darum nichts weniger einem eigentlichen Rechtsstand entgegen. Die Instrumente sind auf ihrem Platz, an tüchtigen Direktoren aber fehlt es. Katzenmusik und andere Behelfe wirken in dieser Sache wenig Erhebliches — die rechten Leiter werden die Bajonette einsetzen müssen!"

Im Ganzen erachtete er die Nationen weder in ihren oberen noch in ihren unteren Schichten reif für die gewollten Ziele der damaligen Demokratie, was auch aus einem Brief an Belloni, datirt Krzizanowitz 17. April 1848, herausschimmert. Seine persönliche Betheiligung an den Revolutionen verkörperte sich in seinen künstlerischen Reformbestrebungen und in seinem künstlerischen Schaffen.[1])

Der erwähnte Brief ist von Wichtigkeit, weniger als politisches Dokument, denn bezüglich Liszt's selbst, indem er seinem Exsekretär Mittheilungen über sich und seine gegenwärtige Lage machte. Er deutet auf Beziehungen und Verhältnisse hin, die sich während der Zeit des gegenwärtigen Momentes und dem letzten öffentlichen Auftreten des Virtuosen angesponnen hatten und für seine Lebensstellung, auch für seine künstlerische Thätigkeit, von weittragendsten Folgen werden sollten, und lautet:

[2]) —

Endlich komme ich auf meine eigene Person, auf Franz Liszt, so wie er ist, zu sprechen, um Ihre drei Briefe, sowie den unter Ihrer Beeinflussung und Ihrem Diktat geschriebenen von Lefèvre in summa zu beantworten. Dieser letztere enthält überdies die seit zehn Jahren kursirenden Vermuthungen, Wünsche, die Ahnungen und das Lächeln einer großen Anzahl von Personen — selbst die Herrn v. Lam.[3]), den ich jetzt, wie früher, mit Verehrung und Dankbarkeit nenne; denn, was meine Freundschaften, desgleichen ein oder zwei konstitutive Ideen der europäischen Gesellschaft betrifft, über die Herr v. L. vor mehr als zwölf Jahren einige Ihnen bekannte Worte gerichtet hat, so darf ich mir schmeicheln, ein Mann der Vorsicht und der Voraussicht zu sein.

---

1) Siehe I. Bd. dieses Werkes: „Franz Liszt als Demokrat und Aristokrat."

2) Derselbe wurde mir von Frau Fürstin Marie v. Hohenlohe mitgetheilt.

3) Lamartine?

Gehen wir von diesem sogleich zum großen Wort und zur großen Sache über, zu der Sie mich ermuthigen — zum Ehrgeiz! —

Gewiß kann ich über den, welchen meine Freunde für mich zu haben belieben, nur geschmeichelt sein. Ich verstehe ihn und theile ihn in gewisser, aber sehr gewisser Form, sowohl für sie, wie für mich.

Aber definiren wir vor allem die Worte, stellen wir sie fest und fixiren wir sie nach ihrem Begriff.

Ohne uns bei den Definitionen des Lexikons aufzuhalten,

Ehrgeiz —

das ist —

für die Naiven

ein Name, — das sind die Ämter und Ehren, die sich an einen Namen knüpfen — ferner die biographischen und geschichtlichen Artikel, die den Namen umgeben. —

Ämter und Ehren, biographische und Geschichtsartikel sind in diesem Falle Namen unter Namen!

Ehrgeiz

für die Positiven — das ist

das Geld — das sind die Genüsse und die Dinge, welche das Geld gewährt.

Endlich: für die wahren und wirklichen Menschen ist der

Ehrgeiz —

die Expansion, — das Formen und Ausdrücken der wahren und wirklichen Gefühle und Ideen in Wissenschaft und Kunst, konsequenter Weise deren Anwendung in der Politik; welche letztere nichts anderes ist, als die Kunst allgemeiner Regelung der Thatsachen.

Es handelt sich also darum:

die geistige und innere Welt in der materiellen und äußeren Welt zu verwirklichen —:

sie durchzuführen in der Kunst,

sie zu formuliren in der Wissenschaft, —:

das Selig in der Wahrheit!

die Gerechtigkeit in der Wahrheit! —

Auf daß das Wort St. Johannes sich erfülle: „Und das Wort ist Fleisch geworden"! !

. . . . . .

Das alles wird Ihnen wahrscheinlicher Weise als eine sehr vage und teutonische Philosophie vorkommen — — und doch: da ich nur meine Ideen haben kann, halte ich sie für viel positiver als den prätendirten Positiv so vieler negativer Leute! Sicherlich werde ich mich hüten mich durch ähnliche Dinge, sei es bei Diners, sei es in Comités, zu kompromittiren — und sie anders und anderswo auszusprechen, ist für mich die Zeit noch nicht gekommen.

Unterdessen aber kann ich den Naiven auf französisch antworten — pour des noms, et des noms de noms, — Non —.

(In Parenthese bemerke ich jedoch, daß ich mir bis jetzt ein Viertel

oder die Hälfte eines Namens errungen habe und die noch fehlenden drei Viertel, oder die andere Hälfte noch zu erreichen gedenke.)

Den positiven Leuten, welche Thatsachen verlangen, werde ich in Ihrer Sprache auf italienisch antworten — : Cose — Così!

(Und nochmals in Parenthese bemerke ich, daß ich kaum 1500 Frs. Schulden habe! und daß der Weg der Gesandtschaften und des Ministeriums, wo es sich jetzt nur um Ökonomisiren und Abknapsen handelt, schwerlich zum Reichthum führt. Überdies, was mit Royalitäten anfangen, die nicht wissen, was sie wollen, weil sie nur wollen, was sie wissen und was man sie gelehrt hat! —[1])

Was die wahren und wirklichen Menschen anbelangt, so habe ich ihnen nichts zu antworten. Aber ich gebe mich der Hoffnung hin, daß sie mich mehr und mehr als einen der ihrigen erkennen werden.

Ohne Zweifel hätte ich in Ungarn einige politische Aussichten; aber ich zweifle sehr, daß mich die Versuchung überkommen wird, sie zu versuchen; denn alles reiflich überlegt: »le jeu ne vaut pas la chandelle«! —

Haben Sie den letzten Brief Béranger's gelesen, wo er der Deputation die Kandidatur ablehnt, die sie ihm anbot? Er ist von bemerkenswerth gesundem Verstand, und ich trete seiner Ansicht bei. — Fürchten Sie indeß nicht, daß ich gähnend mit verschränkten Armen in meiner Phantasie ausruhe. Nein wirklich nicht! — Aber ich bin zu sehr überzeugt, daß die wahrhaftige Zukunft meines Ehrgeizes nur in der Ausdauer der Arbeit und in der Ausdauer des Charakters beruht, um mich so von Ungefähr, und mit mehr oder weniger zweideutigen Chancen, in diese entsetzliche Unruhe stürzen zu können — in diese Wirthschaft von Geschäften und Intriguen.

Obwohl ich mit diesem bereits viel zu viel gesagt habe, mein theurer Freund, hätte ich doch noch genug hinzuzufügen — aber ich behalte es mir für unsere demnächstige Plauderei in Paris oder in irgend einem Theile Deutschlands (in Weimar oder sonstwo) vor.

Ich erwarte die Fürstin von Tag zu Tag. Eduard ist mit einem englischen Kurier des Fürsten L . . .[2]) abgereist, — schon seit 14 Tagen. Diese Verzögerung ist in Folge der Konfusion, die ich dummer Weise mit den zwei Kalendern, dem russischen und dem gregorianischen, angestellt, mein Fehler.

Unterdessen arbeite und schreibe ich nach besten Kräften. Unter anderm habe ich eben eine Art ungarischer Marseillaise für Gesang (mit Chor) beendet, die ich in diesem Moment in Partitur setze und vielleicht an einem der nächsten vier Vormittage in Wien aufführe; wir sind hier nur vierzehn Stunden von Wien entfernt. Ich glaube, Sie werden mit dieser Komposition zufrieden sein.

---

1) »Dailleurs que faire avec des royautés qui ne peuvent savoir ce qu'elles veullent. parcequ'elles ne peuvent vouloir que ce qu'elles savent et ce qu'on leur a appris! —«

2) Fürst Felix Lichnowsky.

Fürst L. . . . ist seit vorgestern zurück und wird vierzehn Tage hier bleiben, während welcher er darauf rechnet zum Deputirten für die Nationalversammlung in Berlin gewählt zu werden.

Auf baldiges Wiedersehen, mein theurer Belloni. Immer ganz der Ihre von Herzen und in Freundschaft

F. Liszt.

Liszt hatte auf seiner Reise nach Südrußland und Konstantinopel die Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein kennen gelernt. Sie war die Frau, auf welche eine Stelle dieses Briefes hindeutet, die tief und nachhaltig eingriff in sein Geschick, seine Virtuosenlaufbahn abbrach und ihn seiner hohen Berufung zum Komponisten zuführte.

Wenige der Frauen, denen es vergönnt war in das Leben unserer Geistesheroen einzutreten, waren, wie sie, durch unentwegten, lauteren Charakter, geistige Anlage und opfernde Liebe berufen das Genie zu fördern und seinem Fluge einen mächtigen Impuls zu geben. Sie zählt zu den Seltenen, deren Liebe durchdrungen war von dem Glaubenssatz über die Heiligkeit der Künstlermission — ein Glaubenssatz, mit dem sie betete und handelte, mit dem ihr Tageslauf zum Lebenswerk sich erweiterte, und von ihr mit einem Martyrium besiegelt wurde, das erschütternder von keinem Dichter je erfunden worden ist. Und in der That, so reich und groß der Kunstsegen war, welcher der Welt durch diese Verbindung zuströmte, so schwer war das Geschick, das — eine Tragödie des Herzens und des Willens — in seinem Hintergrunde lag, aber gerade durch seinen Kelch und seine Hochgefühle jenem Segen zur lebendigen Quelle ward.

Polin von Geburt, treue römische Katholikin, sollten insbesondere diese beiden Momente — am wenigsten der gesellschaftliche Rang — verhängnisvoll für die Fürstin werden und ihrer großen Liebe das Recht verweigern. Ihre Eltern waren beide Polen angesehener Familien, aber russische Unterthanen. Peter Iwanowsky, ihr Vater, zählte zu jenen Großgrundbesitzern, die in der Zeit der Leibeigenschaft, Souveränen gleich, über Tausende von Seelen geboten und deren Güter im Werthe vieler Millionen Rubel standen; ihre Mutter, Pauline Podoska, war die Tochter eines seiner Gutsnachbarn. Iwanowsky stand ihr an Jahren weit voraus. Er war nicht allein Pole von Geburt, sondern auch Pole von Gesinnung, was bei seiner jungen, liebreizenden Gemahlin weniger ausgeprägt der Fall gewesen zu sein scheint. In diesem Umstand mag

es gelegen haben, daß, während sie in der großen Gesellschaft, in allen Residenzen und Kurorten Europas beliebt und eingebürgert, sich viel auf Reisen befand, ihr Gemahl der Administration und Pflege seiner Besitzungen, sowie dem Studium seiner Lieblingslektüre, die vorzugsweise dem administrativen Fach, der Mathematik und Geschichte angehörte, sich hingab.

Carolyne, die der einzige Sproß dieser Ehe blieb, wurde auf dem Gute ihres Großvaters mütterlicherseits zu Monastyrzyska, einem großartig im Palaststyl erbauten Schlosse, am 8. Februar 1819 geboren. Eine außerordentliche geistige Begabung, große, mit lebhafter Einbildungskraft gemischte Verstandes- und Willenseigenschaften, dabei ein stark ausgeprägtes Religions- und Kultusgefühl machten sich frühzeitig bei ihr geltend. Was ihr Wissensdrang ergriff, ergriff er mit Leidenschaft und Ausdauer; was sie lernte, lernte sie denkend; was sie liebte, liebte sie mit leidenschaftlicher Inbrunst und Phantasie, und mit einer Stetigkeit und einem Beharren, das Wechsel und Laune ausschloß. So hing sie an ihrem Vater, so hing sie später an ihrer Tochter — so liebte sie Liszt.

Die Erziehung dieses begabten Kindes war keine geregelte und geplante; sie ergab sich vielmehr zufällig aus den Verhältnissen. Es wurden ihr Erzieherinnen gehalten, die aber der Eigenartigkeit ihres Zöglings nicht gewachsen, weder ihren Verstand befriedigen, noch ihren Willen bändigen und am allerwenigsten Einfluß auf sie gewinnen konnten. Kein Wunder, daß ein häufiger Wechsel Platz griff und, als sie sich, kaum 17 Jahre alt, mit dem Fürsten Wittgenstein vermählte, bereits eine zwölfte Erzieherin ihres schwierigen Amtes waltete. Diese — Madame Patersi de Fossombroni — war die einzige, die sich rühmen konnte keinen Widerspruch gefunden zu haben: allein nur darum — wie die Freunde der Fürstin behaupteten —, weil sie eben erst ihre Stellung angetreten hatte. — Der wesentliche Theil der Erziehung Carolynens fiel ihrem Vater zu. Er sah in ihr die zukünftige Erbin seiner großen Besitzungen und erzog sie als solche. Noch sehr jung, wurde sie die Begleiterin bei seiner Besichtigung der Güter, hörte sie ihn befehlen, anordnen, richten und schlichten, sah ihn väterlich auf seine Leibeigenen (an Zahl gegen 30 000) bedacht, streng und gerecht in eigener Pflichterfüllung und sie fordernd von seinen Untergebenen. An seiner Lektüre nahm sie ebenfalls bald

theil. Ein Augenleiden hinderte ihn, selbst zu lesen. Zu seiner Vorleserin erwählt, ward ihre jugendliche Stimme nicht müde, ihm oft bis nach Mitternacht vorzulesen, ihn über das Gelesene zu fragen und wieder zu fragen. So wuchs sie mit Schriften und Gedanken über Verwaltung und Verwaltungsgesetze auf, mit der Literatur der alten und neuen Zeit, vornehmlich mit den von ihrem Vater vor allen andern bevorzugten lateinischen Schriftstellern Tacitus, Tit. Livius u. A., wobei er zugleich den Grund zu ihrer Kenntnis der lateinischen Sprache legte, die sie später vollständig beherrscht hat.

Als sie elf Jahre alt war und von ihrer Mutter, welche die Neigung hatte, sich mit einem Kreise geistvoller Männer zu umgeben, mit nach St. Petersburg genommen wurde, war ihre geistige Entwickelung bereits dermaßen vorgeschritten, daß sie am liebsten mit solchen verkehrte, sich von ihnen belehren ließ und dabei mit ihren Einwürfen nicht zurückhielt. Der patriotische Sänger und Schiller-Übersetzer A. Shukowsky redete sie scherzend nur mit „Mlle. Caton" und „Mlle. Scipion" an. Der Kaiser Nicolaus I. aber, dem sie vorgestellt wurde, wollte in ihr schon die „Polin" erkennen. Kalt wandte er sich zu den ihm nächststehenden Personen mit den Worten: »Je pourrais en finir des polonais, si je venais à bout des polonaises«[1]) — „mit den Polen wollte ich schon fertig werden, hätte ich erst die Polinnen unten."

Ungefähr von dieser Zeit an wurde Carolyne von ihrer Mutter mit auf Reisen genommen. Hier durfte die heranwachsende Tochter sie allmählich bei ihren Besuchen sowohl, als auch in Koncerte, in die Oper und in das Schauspielhaus begleiten; sie wurde gerufen, wenn Besuche von Standesgenossen oder von namhaften Personen aus den Gelehrten- und Künstlerkreisen entgegen genommen wurden; sogar den Gesangslektionen, welche der viel umschmeichelte Schwan von Pesaro, Maëstro Rossini, der mit einer schönen Stimme begabten Frau ertheilte, wohnte sie nicht selten mit Aufmerksamkeit bei. Die junge Erbin wurde auf diese Weise frühzeitig mit dem in großen Dimensionen angelegten, sich auf den Höhen der Gesellschaft bewegenden Leben bekannt, und die von ihrem Vater gepflegte praktische Richtung ihrer Erziehung fand hier ihre Ergänzung nach ästhetischer Seite hin.

1 Vergl. »F. Chopin« par Liszt (Edition 1879) Seite 92.

Ganz in derselben Weise, wie sie die Aufgaben der Verwaltungsgeschäfte auf den väterlichen Gütern ergriff, erfaßte ihr lebhafter Geist begierig und denkend an Kunstwerken und Kunstfragen, was auf und außerhalb der Bühne ihr entgegentrat. Mittels dieser freien Form des Lernens erwarb sie sich nicht den geringsten Theil ihrer Kenntnisse. Diese Form: sich den Einblick in die Ideen und Aufgaben der Zeit aus dem Leben und aus dem persönlichen Verkehr mit hervorragenden Männern, meistens praktischen und geistigen Vertretern des Wissens und der Kunst, zu holen, pflegte sie zeitlebens. So liebte die Fürstin — beispielsweise — sowohl auf ihren Reisen, als auch zu Hause, deux à deux langsam zu diniren und mit ihrem vis-à-vis im lebendigsten Tischgespräch irgend einen Gegenstand zu diskutiren. Staatsmänner, Philosophen, Dichter, Naturforscher waren die Tischgenossen, welche die merkwürdige Frau durch ihre stets den Punkt der Sache treffenden Fragen und Gegenbemerkungen im seltensten Maße anzuregen, ja oftmals zu neuen Forschungen, Thesen und Gesichtspunkten zu inspiriren verstand, und von denen sie wieder ihrerseits ein staunenswerthes Vertrautsein mit den engsten Fragen und Problemen der heterogensten Arbeitsgebiete empfing. Die Gabe, im ruhigen heiteren Herüber und Hinüber des Gesprächs, auch in heißer Debatte, die Schleußen der Gedanken Anderer bis zum Grund zu öffnen, war ihr im hohen Grade eigen. Als einstmals — es war in München, zur Zeit als Kaulbach die Fürstin und ihre Tochter malte — der Chemiker Liebig nach einem solchen Diner Liszt begegnete, wischte er sich den Schweiß von der Stirn und versicherte: — „die hat mich aber ausgequetscht."

Kaum hatte die junge Erbin ihr sechzehntes Lebensjahr erreicht, traten Bewerber um ihre Hand auf, unter ihnen der ihr gleichgültige, ja unsympathische junge Fürst Nicolaus von Sayn-Wittgenstein, der dritte Sohn des Fürst-Marschall gleichen Namens. Eines Abends, als sie auf dem Schlosse eines Oheims weilte, erschien der Fürst und bat um Gastfreundschaft. Caroline weigerte sich am Theetisch zu erscheinen, gab aber endlich dem ungebärdigen Bitten eines kleinen Cousin, des späteren Herrn zu Calmo-Podoska nach, der nach Jahrzehnten noch in ihr und Liszt's Geschick zur Ungunst Beider eingreifen sollte. Mit jüngeren Geschwistern zum Besuch auf dem Schlosse, wollte er auch heute an der Seite der von ihm angebeteten Cousine sitzen, die sogleich

nach dem Thee sich entfernte und unsichtbar blieb bis anderntags der Gast fort war. Dieser Abweis hinderte ihn nicht, seine Annäherung zu wiederholen. Endlich fügte sich Carolyne dem Wunsch und Willen ihres Vaters und vermählte sich dem Fürsten am 26. April 1836, als sie das siebzehnte Lebensjahr kaum überschritten.

Das eigene Herz noch unberührt, hatte sie der Überredung ihres greisen Vaters nachgegeben, der, obwohl der Fürst ohne Vermögen war, und obwohl er den Widerspruch kannte, in welchem die Lebensgewohnheiten und Lebensanschauungen desselben zu denen seiner Tochter standen, diese Verbindung wünschte, weil der Fürst einer deutschen Familie angehörte und er selbst als Pole einestheils keine russische, anderntheils wegen der Zerrüttung Polens auch keine polnische Verbindung wollte. Er glaubte, daß geregelte Verhältnisse und eine bedeutende Rente hier ausgleichend eingreifen würden — eine Erwartung, die sich bald als aussichtslos erwies. Verführt von dem Reichthum der Erbin, stürzte er sich in unsinnige Schulden und verlangte, daß sie dieselben tilge — seine und auch die seiner nächsten Verwandten. Aber die junge Frau überschaute die Folgen und wußte nur zu gut, daß, wenn sie heute hunderttausend Rubel opfere, morgen zweihunderttausend von ihr verlangt werden würden und, da auch kein Schatten eines Vorwurfs sie traf, der sie genöthigt hätte Nachsicht zu üben, um Nachsicht zu finden, konnte sie derartige Ansinnen zurückweisen. Die Hoffnung, Einfluß auf die Sitten und Gewohnheiten ihres Gatten zu gewinnen, schwand mehr und mehr. Tief unglücklich, mußte sie sich jedoch gestehen, daß sie hier machtlos sei. Schon im ersten Jahre ihrer Ehe sah man die junge Fürstin, die zur Zeit grimmiger Kälte, im December 1836, sich bei Verwandten in dem Städtchen Berdyczew zu Besuch befand, in der Kirche, zur Zeit der Frühmesse, am Altar im Kreuze betend — dem Ausdruck tiefster Verzweiflung.

Im Februar darauf genaß sie eines Töchterchens, eines gesunden reizenden Kindes. „Gott, mache *sie* glücklich, gieb mir die Kraft, sie zur echten Christin zu erziehen, sollte ich es auch bezahlen mit dem Blut meines Herzens!“ —, also rang es sich, einem Gelübde gleich, von ihrer Seele. — In diesem Kinde, das die einzige Verbindung zwischen ihr und dem Fürsten blieb, koncentrirte, ja entwickelte sich der Reichthum ihrer Liebe. Mit

leidenschaftlicher Zärtlichkeit hing sie an ihm und überwachte jeden Schritt, den seine Entwickelung vorwärts that.

Ohne daß ein offenes Zerwürfnis stattgefunden, hatte sich zwischen der Fürstin und dem Fürsten eine nicht mehr zu überschreitende Scheidewand aufgebaut. Bereits im Jahre 1845 besprach sie mit einem Advokaten ihre Ehescheidung und übergab ihm die Anhaltspunkte zur Motivirung derselben mit der Weisung: im Stillen alles zu ordnen, damit, falls sie sich zu einer solchen jetzt oder später endgültig entschließen sollte, die Vorbereitungen beendet seien.

Während der Fürst sich seiner Lebensweise überlies, lebte die Fürstin auf ihrem Gut Woronince und gab sich neben ihren Mutter- und Verwaltungspflichten einem vielseitigen Studium der Literatur hin. Die Lektüre mit ihrem Vater war ausschließlich eine Pflege des realen Bodens gewesen, jetzt studirte sie die Schriften Schelling's, Fichte's, Hegel's, Göthe's, Dante's. Die Ästhetik Hegel's spornte sie zu selbstständigen Gedanken über die Ordnung und Aufgabe der Künste an. Insbesondere — und obwohl sie selbst nicht musikausübend war — beschäftigte sie die Idee der Musik, vor allem ihre Stellung und Aufgabe als instrumentale Kunst, in der sie, nach Hegel, die spirituellste der Künste und, in Bezug auf ihre Geistigkeit, die Spitze aller Kunst erblickte. Doch konnte sie sich nicht mit ihr als absolute Musik zusammen finden. Möglicherweise, daß die Richtung Berlioz', die ihr nicht fremd geblieben war, auf sie eingewirkt hatte: sie konnte sich ihren Inhalt nicht unverbunden mit der Poesie oder mit der Malerei denken — eine Auffassung, die sie auch schriftlich in einer ästhetischen Abhandlung[1]) durchzuführen versuchte. Die Instrumentalmusik schien ihr nach dieser Richtung hin ein Problem, dessen Lösung noch zu erwarten sei.

Mit der Feder hatte sie sich frühzeitig geübt. In einem köstlichen Wetteifer mit ihrem Vater waren Aufsätze meist praktischen Charakters — über die Stellung der Künstler, der Gelehrten und Gewerbetreibenden zum Staate, und verwandten Inhalts — entstanden. Jetzt wandte sie sich ästhetischen Aufgaben, wie der über die Instrumentalmusik, zu. — Nach ihrer „Faust"-Lektüre (1845) versuchte sie ihren Gedanken über die Göthe'sche Dichtung und deren

1) Dieser Aufsatz blieb ungedruckt, wurde aber von der Fürstin wie eine Reliquie aufbewahrt.

Probleme in einem „Kommentar zu Faust“[1]) Ausdruck zu geben, wobei sie dem Charakter und der Mission Gretchens eine Specialabhandlung widmete. Wie „Faust“, regte Dante's „Göttliche Komödie“ sie an. Und so heterogen diese beiden Dichtungen in ihren Ausgangspunkten sind — die eine als Ausfluß protestantischen, die andere als Ausfluß katholischen Geistes —, erfüllte sie der Inhalt beider gleich heftig und peinigte sie zu dem Streben, deren Geheimsiegel zu lösen.

Als sie im Jahr 1847 Liszt begegnete, war in Folge ihrer Geistesrichtung, Lektüre und Studien sowohl das Interesse, als auch das Verständnis für ihn vorbereitet. Nimmt man hinzu, daß die Fürstin mit Personen derselben Künstler- und Aristokratenkreise verkehrt hatte, in denen er heimisch war, daß sie, wenn auch nur aus der Ferne und aus Erzählungen Dritter, gewissermaßen die Fortschrittsideen der sich von der Tradition befreienden Künstler, an welchen der Jüngling Liszt sich berauscht, kennen gelernt hatte, so erscheint die Begegnung Beider mehr vom Geschick bestimmt als zufällig, und tief begründet in geistiger Wahlverwandtschaft.

Im Februar des genannten Jahres koncertirte Liszt in Kiew. Diese malerisch gelegene Stadt mit ihrer orientalischen Physiognomie und Kostümepracht, in dem Buche des Künstlers: „Die Zigeuner und ihre Musik“ mit dem Auge des Dichters und Malers geschildert,[2]) bildete alljährlich zur selben Zeit den Sammelpunkt der Großgrundbesitzer Südrußlands, die zur Abwickelung ihrer administrativen und agrarischen Geschäfte hier weilten. Derselbe Zweck führte auch die Fürstin dahin, deren Ankunft alsbald in einer eleganten Herrengesellschaft besprochen wurde, wobei man ihrer so wenig günstig gedachte und ihre an Geiz grenzende Sparsamkeit dermaßen beleuchtete, daß der anwesende Künstler aufsprang und, ohne sie zu kennen, sich zu ihrem Anwalt aufwarf. Jenes war in der That der Ruf, in welchem damals die Fürstin stand, und den zu widerlegen, sie sich sorgfältig hütete. Denn, eine schutzlose Frau, sah sie in dieser Beurtheilung eine Art Schutz vor den Ansprüchen, die an Besitzende herantreten und denen Genüge zu leisten kein Reichthum der Welt Stand halten könnte.

1) Blieb ebenfalls MS.
2) Seite 152 u. f. (Ramann-Ausgabe).

Sie übte darum ihre Wohlthaten ungesehen und pflegte dabei die Taktik den Mund ihrer Schützlinge zu versiegeln, wie bei einer Frau, der sie aus unverschuldeter Bedrängnis mit dem Geschenk von 20000 Rubel half, die ihr dagegen auf die Bibel schwören mußte, nie den Namen ihrer Retterin zu verrathen. Groß im Geben, prüfte sie, ehe sie gab, und suchte dann gründlich einem Übel abzuhelfen. „Nur sich nicht zersplittern!“ — gehörte gegenüber den materiellen, wie geistigen, Dingen zu ihren ökonomischen Grundsätzen.

Von ihren Angelegenheiten in Kiew in Anspruch genommen, wußte sie nicht, daß der berühmte Virtuose anwesend sei. Erst durch eine Subskriptionsliste zu einem Koncert, dessen Ertrag einem gemeinnützigen Zweck zugewiesen werden sollte, ward es ihr bekannt. Sie belegte einen Platz mit einer Hundert-Rubelnote.

Über diese Summe aufs höchste erstaunt, bat der Künstler durch Belloni Ihrer Durchlaucht in ihren Gemächern vorspielen zu dürfen. In diesem Augenblick aber paßte es ihr nicht, und sie lehnte das Anerbieten ab. Hierauf kam er persönlich, um für die großmüthige Spende zu danken. Das war die erste Begegnung. Die Unterhaltung war eine so lebhafte und, da Beide mit hervorragenden Menschen vieler Länder in Berührung gekommen waren und standen, eine so beziehungsreiche, daß dieser Besuch die Zeitschranke der Etiquette übersprang, bis endlich der Virtuose sich mit den Worten erhob: „Nun haben wir in einer Stunde Europa mit Dampf durchplaudert.“[1])

Die Fürstin war keine Schönheit. Von kaum mittlerer Gestalt, mehr olivenfarbigem als lichtem Teint, unregelmäßigen Gesichtszügen, schwarzem Haar, wollten viele ihrer Erscheinung nicht einmal das Wort „hübsch“ vindiciren. Trotzdem fesselte sie durch das Sprechende, ihre Gedanken in schnellem Wechsel Reflektirende ihrer Züge, vor allem aber durch ein großes leuchtendes Augenpaar, das, halb Wissen halb Frage, die Menschen ansah. Ihre Erscheinung war vornehm. So stellt sie ein Daguerre-Bild aus jener Zeit dar, das fast volle vierzig Jahre auf Liszt's Schreibtisch in Weimar gestanden hat und von unzähligen Men-

1) Die Verf. folgt in ihrer Darstellung den Mittheilungen, die ihr die Fürstin mündlich, in einem regen Briefwechsel auch schriftlich, gemacht hat, die ihr aber auch von anderer Seite bestätigt worden sind.

schen gekannt ist.[1]) Im täglichen Leben konnte der Eindruck der Vornehmheit selbst nicht durch eine große Lebendigkeit ihrer Bewegung gemindert werden.

Der Eindruck, den bei ihrer ersten Begegnung beide Persönlichkeiten sich gegenseitig hinterließen, war ein außerordentlicher. Andere aber als gesellschaftliche Beziehungen spannen sich in Kiew nicht an. Die Fürstin besuchte sein Konzert, in Gedanken wog sie bei jedem neuen Vortrag die Urtheile der Presse — ob Virtuos, ob Künstler? Bei der „Sonnambula"-Phantasie sagte sie sich: „Virtuos", bei dem Vortrag einer Sonate von Beethoven: „Künstler", ohne mit sich zur Klarheit hierüber kommen zu können. Einige Tage später wohnte sie dem Frühgottesdienst der römischen Kirche bei. Der Chor sang ein Pater noster, das sie tief ergriff. Auf die Anfrage durch ihren Diener: von wem dieses Pater noster sei? wurde ihr die Antwort: von Franz Liszt.[2]) „Er ist ein Künstler — ein echter Künstler", sagte sie sich und der Widerstreit ihrer Ansichten war geschlichtet. Von diesem Moment an lebte die Überzeugung in ihr, daß seine höhere Vokation im Komponistenberuf liege.

Im Sommer desselben Jahres fand eine Wiederbegegnung in Odessa statt, wo die Fürstin mit ihrem Gemahl einen Sommeraufenthalt genommen und der Künstler, nachdem er in Konstantinopel gewesen, koncertirte. Bald zählte er, gefesselt von ihrem hochfliegenden, blitzenden Geist und dem Verständnis, das sie seiner Lebens- und Kunstanschauung wie ein eigenes entgegen brachte, zu den täglichen Besuchern des fürstlichen Salons. Beim Ende der Saison bedurfte es nur geringer Überredung ihn zu bewegen mit nach Woronince für den Herbst und Winter überzusiedeln, um daselbst — Kompositionsaufträge der Fürstin auszuführen. Der Gedanke, sie sei berufen seine Virtuosenfesseln zu lösen und ihn anderem Ziele zuzuführen, hatte allmählich herrschende Gewalt über sie bekommen, bei welchem — was nahe liegt zu glauben — der Gretchenaufsatz ihres „Faust"-Kommentars mitgewirkt haben mag. Ein Geschenk, das sie ihm in Odessa gemacht, und das aus einem

1) Kurz vor seinem Hinscheiden übergab der Meister dieses Bild seinem „Biographen" mit der Weisung: „es gut zu hüten" und mit der Genehmigung: es „als Beigabe zu seiner Biographie" benutzen zu dürfen.

2) Vergl. II. Bd., 1. Abth. dieses Werkes, Seite 272.

Tintenfaß, geschmückt mit allegorischen auf die schaffende Kunst hindeutenden Figuren bestand,[1]) spricht diesen Gedanken aus.

II.

Woronince.

Liszt am Eingang seiner neuen Lebens- und großen Schaffensperiode. Kompositionspläne und Kompositionen —: die Beziehung der Musik zum Dante-Epos; L.'s ideeller Entwurf zu seiner Dante-Symphonie. Das Diorama — seine Verbindung mit der Musik. Verwandte Ideen Wagner's. Entwurf der Berg-Symphonie. — Klavier-Kompositionen: Invocation; Bénédiction de Dieu dans la Solitude; Cantique d'Amour; Glanes (Woronince).

In Woronince entfaltete sich ein Leben, reich und voll an geistigem Austausch und künstlerischem Aufschwung. Die Fürstin folgte dem hohen Ideenflug des Künstlers, und lockte ihn mitfliegend in noch höhere Weiten. Ihre Gespräche blieben nicht im Rahmen geistvoller und blitzender Unterhaltung. Es trieb Beide sie vorzuführen zu fertigen Ideen und Principien bis dahin, wo der Gedankentausch genetisch sich zum Resultate rundet, wobei — charakteristisch genug — ihnen derselbe zur gemeinschaftlichen geistigen und literarischen Arbeit ward, die später ihre Fortsetzung fand und bleibende Früchte trug. Die Fürstin sammelte das so Gewonnene und trug es meist in kurz formulirten Sätzen, auch gefaßt zu poetischem Bilde, in ein eigens hiezu von ihr bestimmtes Buch ein,[2]) von wo aus manches in Liszt's schriftstellerische Arbeiten der Weimarperiode übergegangen ist.[3])

Die Fürstin verstand es, den Mißmuth zu besiegen, der sich Liszt's bemächtigt hatte, verstand es, seinen gesunkenen Glauben an sich selbst wieder emporzuheben, und seine Phantasie zu großen

1) Appollo, Orpheus und Prometheus — wenn mir recht erinnerlich.

2) Dieses Notizbuch dürfte im Nachlaß der Fürstin sich vorgefunden haben — wenn es nicht wie so manches werthvolle Schriftstück der Vernichtung anheimgefallen ist. 1876 existirte es noch, nach den mir gemachten Mittheilungen der Fürstin.

3) Wie z. B. Liszt's Ges. Schriften Bd. III I S. 63: „Denn die Kunst steht nie still" u. s. — Ebend. S. 55: „Die Kunst ist nicht absolut" u. s. — Ebend. S. 118: „Die Kunst kennt in ihrem unaufhörlichen Fortschreiten" u. s. — Bd. V S. 204: „Nun gehört aber die Musik ihrer Natur nach" u. s. — ꝛc.

Entwürfen zu entflammen. Ihre, wenn auch oft phantastischen aber immer idealgetränkten Gedanken über die Instrumentalmusik wirkten wesentlich hierbei mit; insbesondere da, wo sie wie eine religiöse Naturgewalt den Punkt im Wesen Liszt's trafen, der, zurückgehaltene Glut, nur wahlverwandter Berührung bedurfte, um sich zum Kunstwerk zu entzünden. Diesen Punkt bot die Lektüre, deren übersinnliche Mysterien Beide mit geheimnisvoller Macht gepackt hielt: Dante's hohe Dichtung von der göttlichen Komödie.

Hier tritt der Moment ein, welcher die Woronince-Episode zu einer der bedeutsamsten in der Lebensgeschichte des großen Künstlers erhebt, indem sie speciell seine symphonische Schaffensperiode einleitet und an ihren Eingang Entwürfe stellt, die ihre Eigenart vorausspiegeln, sie aber auch, nebst einigen Klavierstücken, nach künstlerischer sowie nach menschlicher Seite dermaßen charakterisiren, daß sie, obwohl ihre musikalische Durchführung erst in Weimar erfolgte, doch schon jetzt in ihrer ideellen Vorarbeit zu berühren sind.

Dante's „Göttliche Komödie" war ein Stoff, der des Künstlers individuelles Wesen in Verbindung mit seiner specifischen Kunstrichtung seit Jahren in Athem gehalten hatte. Länger als ein Jahrzehnt war das Epos sein steter Begleiter, [1]) ohne daß er, gehindert von seiner Virtuosenbestimmung und unter ihrem Druck, die Grundgedanken desselben so, wie sie in ihm lebten, zur Umsetzung in Musik hätte bringen können. Jetzt sollte ihm eine theilweise Befreiung, auch die innere Erhebung über jenen Druck, in der Planentfaltung seiner Dante-Symphonie erwachsen. In der „Göttlichen Komödie" fluthete seiner Kunstanschauung ein dichterischer Stoff zu, der ihr entgegen kam, ja mit ihr zusammenfloß. Sie hatte sich jener Richtung zugewendet, die von H. Berlioz zum Princip erhoben, die Vereinigung der Instrumental-Musik mit der Poesie erstrebt. [2]) Liszt's bisherige Kompositionsthätigkeit drängte in allen ihren Hauptzügen zur Programm-Musik hin, wie es die Klavierstücke des I. Bandes seiner »Années de Pélerinage« (Suisse), [3]) seine

1) Noch auf seiner letzten Reise nach Bayreuth führte der Meister das Exemplar, das ein halbes Jahrhundert ihm gedient, mit sich, um sich von seinem Schüler Göllerich daraus vorlesen zu lassen. Leider ist dieses Exemplar verschwunden.

2) Siehe I. Bd. dieses Werkes, VIII. Kapitel.

3) „ I. „ „ „ S. 381 u. f.

Lied-Übertragungen,[1]) und endlich seine Phantasien über Opernmelodien[2]) hinreichend dokumentiren: die ersteren durch Überschriften, die zweiten durch ein Entkörpern des Wortes, ohne es aufzulösen oder in der Vorstellung aufzuheben, und die dritten desgleichen die Melodie vorführen bis zur dramatischen Scene. Bei sämmtlichen Gattungen waltet das stimmungsreiche Bild, das poetische Wort und die bildgesättigte poetische Stimmung als zeugender Faktor vor.

Jetzt bestimmte derselbe Faktor die formellen Grundzüge der Dante-Symphonie, wobei noch zwei Dinge auf Liszt's Phantasie derartig einwirkten, daß sie mitbestimmend für sie wurden. Einerseits waren es die von Genelli soeben vollendeten Zeichnungen zur „Göttlichen Komödie", und anderseits war es das von Gropius in Berlin kurz vordem zur künstlerischen Höhe vervollkommnete Diorama, welches Liszt, wie die Fürstin, noch ehe sie einander begegneten, gesehen, solchermaßen beeindruckt hatte, daß der Gedanke bei ihr, wie bei ihm, auftauchte: in der Verbindung des Diorama mit Musik müsse der letzteren eine noch ungeahnte Wirkung erstehen.

Die Malerei war überhaupt bei einer Stoffumsetzung der „Commedia" der Musik vorausgeeilt. Hervorragendste ihrer Repräsentanten hatten Scenen und Ideen aus ihr zu Motiven benutzt und in Einzelbildern und Bildcyklen veranschaulicht. Die Instrumentalmusik dagegen hatte sich ihrer noch nicht bemächtigt. Ihr mußte Dante's Dichtung ein Problem bleiben, das auch nur theilweise zu lösen erst dann möglich ward, als die symphonische Darstellungskunst — die Tonmalerei — jene Höhe der charakteristischen Ausdrucksfähigkeit erreicht hatte, die sie als Mitberufene in die Reihe der Kunstgattungen stellen konnte, welche die Befruchtung ihrer Phantasie dem Gedanken, der poetischen, der philosophischen Idee zu danken haben. Doch mit dem Blick des Genies erkannte Liszt, daß, um musikalisch sich dieses Stoffes zu bemächtigen, die Tonmalerei als solche nicht ausreiche, daß ein Theil seines Gedankengehaltes für alle Zeiten dem sprachlichen Gebiet ausschließlich verbleiben werde und keine der andern Künste, weder die Malerei noch die Musik, dem Gange des Dichters in allen

1) Ebend. S. 290, 502 u. f.
2) Ebend. S. 396 u. f.; II/1. Bd. S. 14 u. f.

Einzelheiten zu folgen die Mission in sich trage. Ebenso deutlich empfand er, daß dieselben trotzdem berechtigt seien ihren Theil an der großen Verdammungs- und Erlösungstragödie der christlichen Menschheit, die von dem Wege der letzten Scholle bis zur Ewigkeit sich abspielt, in Anspruch zu nehmen; ja, daß gerade ihnen die Aufgabe zufalle, den Dichter zu ergänzen, zu bekräftigen und das von ihm Gewollte bei solchen Momenten voll und ganz zum Ausdruck zu bringen, wo er gewissermaßen das Gebiet der Malerei und der Musik selbst berührt und in beide hineingegriffen hat — in jenes durch Schilderung von Scenen und Bildern, in dieses durch Ausdrücken von Gefühlen und Leidenschaften —, ohne diese Momente voll und ganz je nach ihrem Wesen und Gehalt durch ein außerhalb seiner dichterischen Aufgabe liegendes Verweilen zur Erscheinung zu rufen.

Nicht als Beschauer, wie der Maler, nicht als Philosoph, wie der Dichter, sondern als Musiker, dessen besondere Aufgabe darin besteht die Leiden und Qualen der Seele zu durchwandern, um nach anderer Seite in ihre Licht- und Sonnenfluthen sich zu tauchen, erfaßte Liszt die „Göttliche Komödie". Nicht in Einzelmomenten, aber in ihrer Idee, speciell in ihrer religiösen Idee. Sie — die letztere — ist der Ausgangs- und Endpunkt der Dichtung; ihr innerster Schauplatz die Seele: die Seele, die im Gefühlsleben nach dem Höchsten trachtet. Inferno — Purgatorium — Magnificat sind Gefühlsakte und Gefühlsprocesse, deren höhere Führung der Gedanke übernommen, die aber in ihrer Unmittelbarkeit darzustellen oder darzulegen vorzugsweise der Musik als dem Kunstorgan des Gefühls, vorbehalten bleibt.

In diesen Grundzügen, welche dem seelischen Proceß der dichterischen Idee Dante's folgen, erstrebte der Komponist ihre symphonische Verkörperung, wobei die „Hölle", wie das „Fegefeuer", jene mit der Qual, dem Verzweiflungsschrei und der Trostlosigkeit der Verdammnis, dieses mit der Ahnung, Hoffnung, Sehnsucht und endlich der Gewißheit der Seligkeit, den von der Kunst geforderten Kontrast, als auch den psychologischen Aufbau der Idee, bildet. Nach dieser gestaltete sich die Symphonie als eine dreisätzige, wobei der dritte Theil (das Magnificat) aus einem Schlußchor besteht. Allein die Gefühle des Inferno oder die Gefühle des Purgatorio würden, so wie die Phantasie sie uns vorspiegelt und mittels der realen menschlichen Gefühle erfaßt, musikalisch zum

Ausdruck gebracht, doch immer, selbst dann, wenn sie in der stärksten Potenz der Charakteristik wiedergegeben wären, ausschließlich zum menschlichen Gefühl als solchen sprechen und den Zusammenhang mit der Dichtung selbst nicht bloslegen können, ohne eine Andeutung mittels des Wortes. Und selbst das Wort, sei es als Überschrift der Sätze, wie schon bei Beethoven, sei es als Programm, wie bei Berlioz, schien dem Komponisten nicht auszureichen, um jene engste und innigste Verschmelzung der Dichtung mit der Musik, wie seine Phantasie sie ihm vorführte, zur Erscheinung zu bringen.

Bei Liszt's erstem Entwurf seiner Dante-Symphonie schwebte ihm eine Art Vereinigung aller Künste zu Gunsten der Symphonie vor, wie sie ungefähr zur selben Zeit in Richard Wagner zu Gunsten der Oper lebendig ward. Während jedoch Wagner's Idee ihre vollständige praktische Entwickelung erfuhr, wartet Liszt's Gedanke bezüglich der Dante-Symphonie noch heute seiner ersten praktischen Lösung.

Diese Vereinigung der Künste gedachte Liszt der Symphonie durch Hinzuziehung der Malerei und des gesungenen Wortes zu erreichen. Die Malerei sollte in Bildern dioramaartig die Symphonie begleiten, und der Gesang — ein Chor am Schluß des Werkes — die Krönung der Leiden in der errungenen Seligkeit in dem mystischen Magnificat verkünden. Die Bilder sollten im engsten Anschluß an die Dichtung gleichzeitig mit der Symphonie den Inferno und das Purgatorium mit seinem immer höher steigenden, reiner und verklärter werdenden Zug der Seelen nach den himmlischen Sphären bis zu dem mystischen Abglanz der Wonnen in Gott darstellen, so daß diese überweltlichen Theile der Dichtung des großen Poeten nicht ausschließlich und allein mittels der geistigen Vorstellung von dieser aufgenommen werden sollten, sondern wie eine Wirklichkeit durch Ohr und Auge in sie hineindringen. Zur Ausführung der Bilder war beabsichtigt den hochbedeutenden, Dante inspirirten Genelli zu gewinnen.

Eine große Idee, die aufzugeben Liszt nur durch Verhältnisse gezwungen wurde. Die Dante-Symphonie war im Auftrag der Fürstin entworfen. Liszt sollte, nachdem der ideelle Entwurf festgesetzt war, die Symphonie schaffen, alles übrige zu besorgen übernahm die fürstliche Frau, die ein nicht unbeträchtliches Kapital zur

Durchführung des Ganzen bestimmte.[1]) Allein mit der Wendung ihres Geschickes, die sie von einer der reichsten Frauen zu einer nahezu mittellosen machte, mußte die Lebendigmachung jener Idee aus Mangel an den nöthigen Geldmitteln fallen.

Die erste musikalische Skizze Liszt's fällt in die Zeit seines Aufenthalts in Woronince. Nach einigen Jahren arbeitete er sie in Weimar aus und vollendete hier die Symphonie, unterzog sie jedoch bis 1856 mehreren Umarbeitungen. Inwieweit das fertige Werk (Partitur-Ausgabe 1858) sich von dem ersten Entwurf entfernt hat oder ihn festhält, wird sich erst durch einen Vergleich der Manuskripte feststellen lassen, von denen noch unbekannt ist, in wessen Händen sie sich befinden. — Als die Unmöglichkeit, die Symphonie ihrem ursprünglichen Plane gemäß zur Aufführung zu bringen, Gewißheit geworden war und sie in die Öffentlichkeit treten sollte, übergab die Fürstin in der ihr eigenen und dem Stoff angemessenen schwungvollen Sprache ihre Grundidee, nebst Angabe derjenigen Gesänge und Stellen der Dichtung, denen der Komponist sich angeschlossen, dem damals in Weimar lebenden Schriftsteller und Mitstreiter für die Wagner-Liszt-Richtung, Richard Pohl, zu dem Programm, das der Partitur vorgedruckt ist. Mit dem ursprünglichen Plan aber hielt sie zurück, „um seinem Urheber" — wie sie der Verfasserin dieses Buches äußerte — „das Erstlingsrecht auf diesen Gedanken, der einen neuen musikalischen Kunstzweig nothwendig zur Folge haben müsse, nicht durch ein Bekanntgeben desselben weder zu rauben, noch zu schmälern." Auch Liszt bewahrte Schweigen. Nur einmal brach er es gegen Richard Wagner,[2]) als dieser 1849 kurze Rast in Weimar fand. Sei es, daß Liszt's Gedanke in ihm haften geblieben, sei es, daß er aus Kunstnothwendigkeit ihn neu aus sich erzeugte: wir begegnen ihm bei R. Wagner, aber seiner Aufgabe dienstbar gemacht, auf dem Gebiet des musikalischen Dramas da und dort in den „Nibelungen", am vollendetsten jedoch im „Parsifal". Als Symphonie indeß harrt er noch seiner Durchführung. Doch steht zu hoffen, daß, wenn auch verspätet, Liszt's „Dante-Symphonie" doch noch von der Zukunft in der von ihm gedachten Gestalt eine Aufführung finden wird, wobei allerdings vorauszusetzen bleibt, daß ein dem

1) Sie nannte mir 20000 Thaler.
2) Nach den Mittheilungen der Fürstin.

Symphoniker geistverwandter Maler sich desselben Stoffes bemächtige und sich seiner Symphonie anschließe.

Was aber den Gedanken selbst betrifft, so will es scheinen, als liege er gleichsam vorgezeichnet von der Idee, welche als ein mächtigster Impuls, ja als Princip das neunzehnte Jahrhundert bewegt und die „Internationalität" zu ihrem Inbegriff hat. Denn die Übertragung dieses Begriffes auf das Kunstgebiet, dürfte sich in der „Idee der Einheit und Verschmelzung der Künste" decken, die im Verlaufe unseres Jahrhunderts auf dem Felde der Kunstphilosophie und des Kunstschaffens von eingreifendster Bedeutung geworden ist. Jede der Künste hat dieses Streben in kleineren und größeren Zügen nach verschiedener Seite hin bethätigt — die Malerei, die Dichtkunst, die Musik: die symphonische Musik im Bunde mit der Malerei und der Poesie zum ersten Male in dem Liszt'schen Entwurf zur Dante-Symphonie. Ob derartige Versuche Einzelerscheinungen bleiben, ob sie von Tragweite zu künstlerischen Durchgangspunkten werden, ob sie neue Zweige am Kunstbaum schaffen —: das zu entscheiden muß der Zukunft vorbehalten bleiben. Es genügt oftmals im Leben des Einzelnen neue Gegenden, neue Wege den Kunstgenossen angedeutet oder auch gezeigt zu haben. Gelingt auch deren Urbarmachung nicht in der Ahnung oder in dem Sinne des Finders, so wird doch immer der Gewinn bleiben, welchen eine Erfahrung und ein Wissen in sich birgt, auch dann, wenn diese sich in ihren Endergebnissen als negativ erweisen sollten.

Aber abgesehen von der musikhistorischen Stellung, welche der Entwurf der Dante-Symphonie in dem Ringe der Entwickelung und Verwirklichung jener Einheitsidee einnimmt, erscheint derselbe auch biographisch bedeutungsvoll. Hier weist er, wir möchten sagen, auf den Stand der geistigen Sonnenuhr des Komponisten hin, deren Zeiger in der That nach den Höhepunkten hinweist, die seit Jahrtausenden Intellekt und Phantasie der Denkbeflissenen beschäftigt haben, zu denen aber eine Leiter zu bauen nur der kirchlichen Dogmatik gelingen wollte. Wie der Dichter des vierzehnten, stand der Symphoniker des neunzehnten Jahrhunderts auf ihr, Beide tiefreligiösen Herzens und Glaubens, den Geist gefüllt mit den psychologischen Geheimnissen der Religion. Liszt's religiöse Richtung schuf sich in der Dante-Symphonie ihren ersten großen Ausdruck, dabei in einer Sprache, deren seelische Dialektik der freien Form unseres Jahrhunderts entspricht. —

Noch eine zweite große musikalische Konception fällt in jene Periode tiefster Erregung. Fast gleichzeitig mit der Dante-, entsprang die Berg-Symphonie, letztere nach dem Gedicht »Ce qu'on entend sur la montagne« von Victor Hugo, das ihn bereits in seinen Jünglingsjahren tief ergriffen hatte und jetzt in seiner musikalischen Konception den ideellen Gegensatz zum Entwurf der Dante-Symphonie bildet. Diese, dem Jenseits zugewandt, knüpft an die Erlösungsidee in ihrem Reinigungsprocesse nach dem Tode. Die Berg-Symphonie dagegen wurzelt im Diesseits und deutet auf den Widerstreit von Geist und Materie, symbolisirt in Natur und Menschheit, hin, dessen Lösung Liszt in der Religion erblickte.

Mit den Stoffen dieser beiden symphonischen Werke — auf die ein späteres Kapitel noch einmal zurückkommen wird — wendet sich Liszt den Problemen der Zeiten zu, die in dem Weltengang der Ideen als „ewige" dahinziehen. Wenn Heine das Jünglingswesen Liszt's mit einem „Lechzen nach Licht und Gottheit" charakterisirt, so bekundet sich jetzt der männlich gereifte Geist, der bewußt und sicher das Gestade der höchsten Kunstaufgaben betritt, indem er seine christlich-ideale Kunstanschauung[1]) bethätigt.

Menschlich schön aber will es scheinen, daß in dem Augenblick, da ein weibliches Wesen verständnisvoll und geistverwandt seiner Natur sich neigt, religiös gesättigte Stoffe zwingend sein Schaffen bestimmen. In den persönlichen Beziehungen Beider bildet der ideelle Entwurf der Dante-Symphonie gleichsam den geistigen Vermählungsring.

In der kurzen aber inhaltsreichen Woronince-Episode blieben die genannten Entwürfe nicht die einzigen musikalisch-biographischen Denkschriften; es gruppiren sich um sie noch einige andere, die, wenn auch kleiner, doch nicht weniger vielsagend sind. Voran stehen zwei Klavierkompositionen, die mit jenen zusammen die Stimmung kennzeichnen, welche den Seelenbund des Künstlers besiegelt und ihn am Eingang seiner Schaffensperiode beherrscht hat. Schon die ihnen vorangestellten Verse lassen sie, abgesehen von der lebendigen Sprache der Musik, als geistliche Klaviergedichte subjektivester Bewegung erkennen: das eine ein mächtiger Anruf an Gott, das andere ein Lied geistiger Wiedergeburt. Die Worte des ersteren lauten:

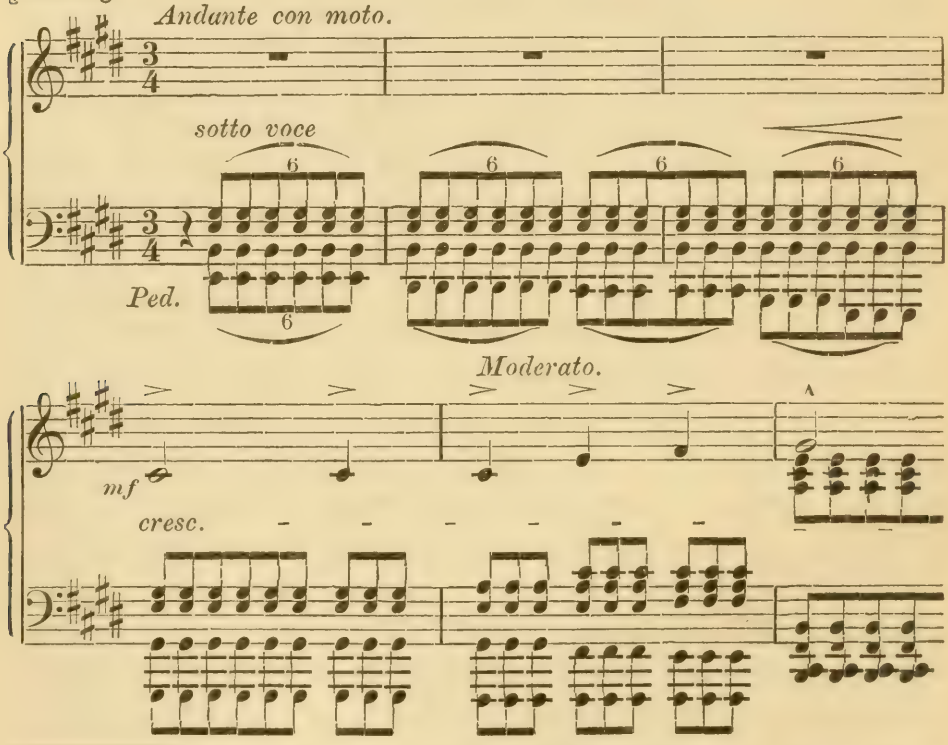
---

1) Siehe I. Bd. d. W. S. 238 u. f.

Invocation: [1])

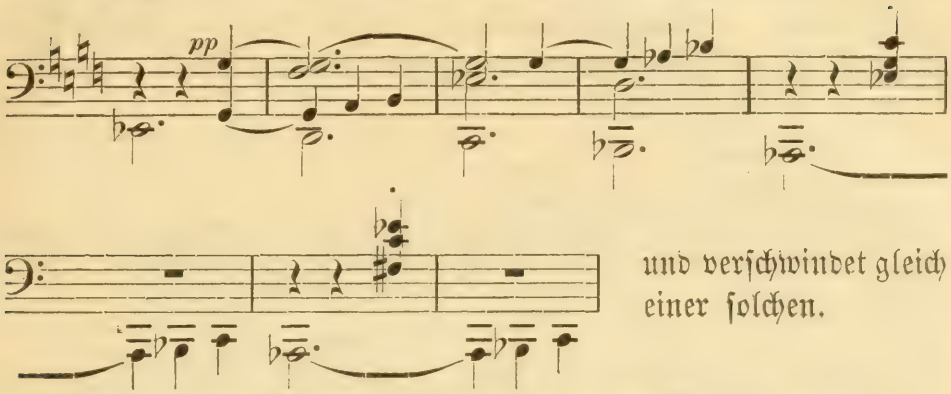
Élevez-vous, voix, de mon âme
Avec l'aurore, avec la nuit!
Élancez-vous comme la flamme,
Répandez-vous comme le bruit!
Flottez sur l'aile des nuages,
Mêlez-vous aux vents, aux orages,
Au tonnerre, au fracas des flots
. . . . . .
. . . . . .
Élevez-vous dans le silence,
A l'heure où dans l'ombre du soir
La lampe des nuits se balance
Quand le prêtre éteint l'encensoir!
Élevez-vous aux bords des ondes
Dans les solitudes profondes,
Où Dieu se revêle à la foi!

Wie ein Ausbruch aus den Tiefen der Mannesbruſt erhebt ſich die anrufende Stimme. Mächtiger und gewaltiger wird ihr Ruf, der in ſeiner gigantiſchen Kraft das Dröhnen der Wogen, das Rauſchen der Winde übertönt. Kein Wanken in der feſtgeſchloſſenen Haltung.



1) »Harmonies poëtiques et religieuses«. Nr. 1. Edirt: 1853 Kiſtner, Leipzig.

Nur ein Zwischensatz taucht wie eine Vision auf:



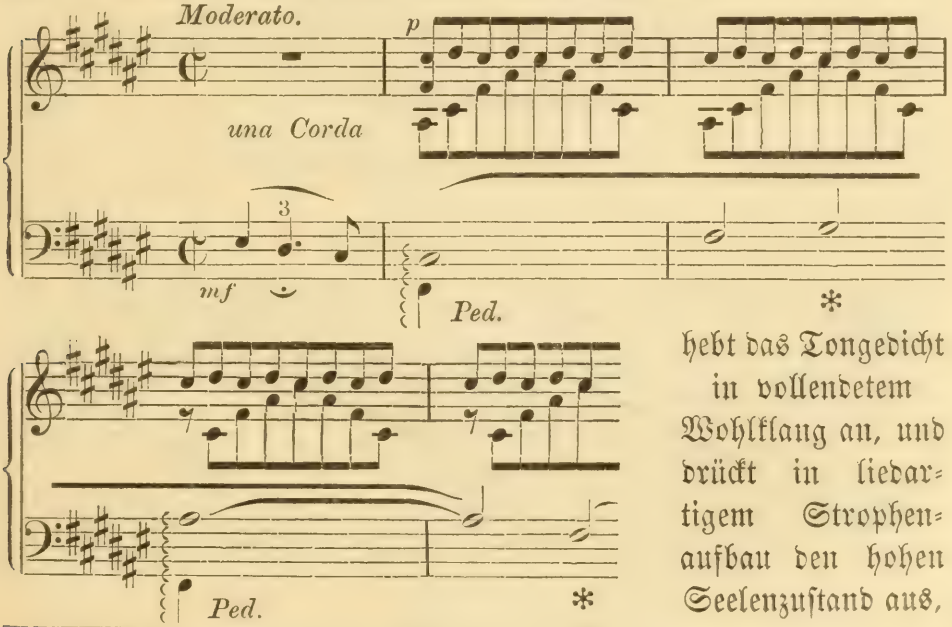
und verschwindet gleich einer solchen.

Dem zweiten Klavierstück steht folgendes Gedicht voran:

Bénédiction de Dieu dans la Solitude.[1])

D'où me vient, ô mon Dieu, cette paix qui m'inonde?
D'où me vient cette foi dont mon coeur surabonde,
A moi qui tout à l'heure, incertain, agité,
Et sur les flots du doute à tout vent balloté,
Cherchais le bien, le vrai, dans les rêves des sages,
Et la paix dans les coeurs retentissant d'orages?
A peine sur mon front quelques jours ont glissé,
Et me semble qu'un siècle et qu'un monde ont passé,
Et que, séparé d'eux par un abîme immense,
Un nouvel homme en moi renaît et recommence.

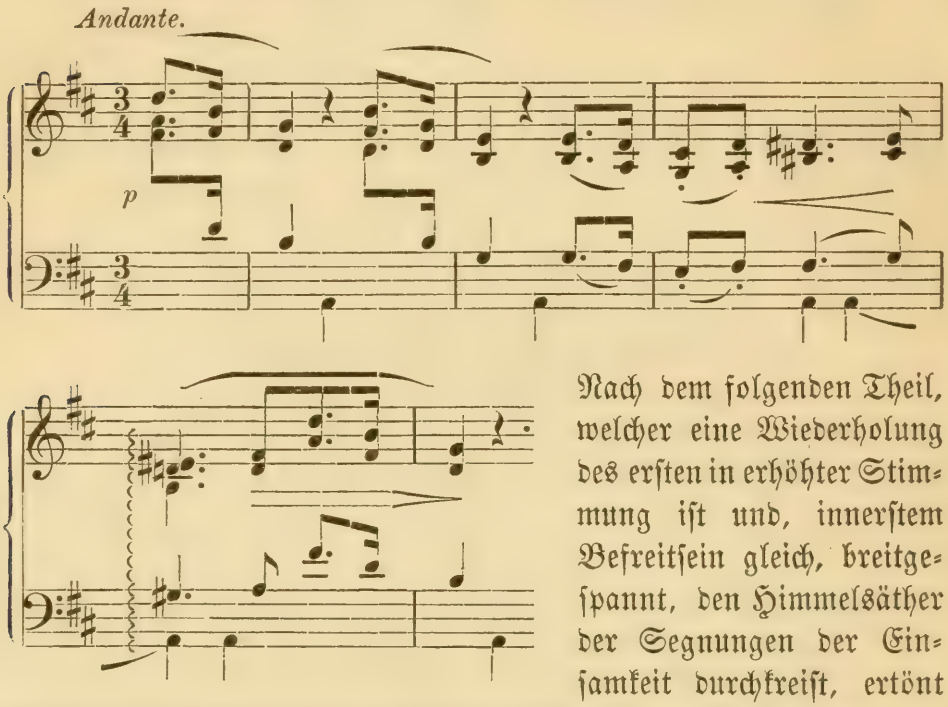
In großem schwellendem Melodienzug, den gleichsam religiös gestimmte Harfen und flüsternde Lüfte umspielen:



hebt das Tongedicht in vollendetem Wohlklang an, und drückt in liedartigem Strophenaufbau den hohen Seelenzustand aus,

1) »Harmonies poëtiques et religieuses« Nr. 3.

den das Wortgedicht angedeutet. Das Ganze ist zweitheilig. Dem ersten in sich abgeschlossenen Theil folgt auf ruhigem Untergrund ein episodisches Andante mit dem geheimnisvollen Tonwort:

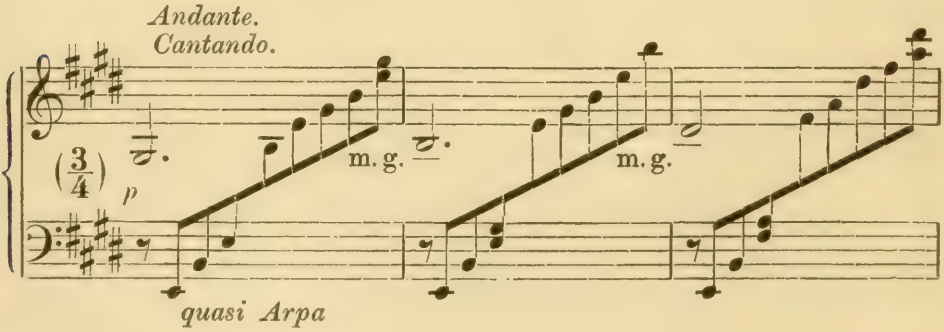


Nach dem folgenden Theil, welcher eine Wiederholung des ersten in erhöhter Stimmung ist und, innerstem Befreitsein gleich, breitgespannt, den Himmelsäther der Segnungen der Einsamkeit durchkreist, ertönt dasselbe abermals in dem Schluß-Andante semplice espressivo, wo es hochgestimmt und sanft verklingt.

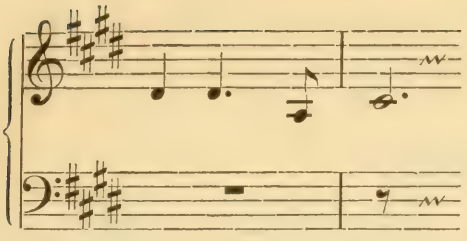
Diesen beiden religiösen Ergüssen schließt sich — auch bezüglich der Entstehungszeit — das „Hohe Lied der Liebe"

Cantique d'amour [1])

auf das engste an. Die irdische Beseligung von ungemein zartem Charakter:



1) »Harmonies poëtiques et religieuses« Nr. 10.



schwillt allmählich zu gewaltigem Hymnus an, dessen Pathos sich zum Erhabenen steigert und, am Schluß himmelan strebend, wie mit Posaunenton und Engelsharfen in hoher Seligkeit sich ergeht. — Das „hohe Lied" gehört zu dem Schönsten der modernen Klavierliteratur, auch zählt es zu den Stücken, die der Meister bis an sein Lebensende bevorzugt hat, während die Fürstin eine Vorliebe für die »Bénédiction« behielt.

Diesen drei Stücken reihen sich noch Erinnerungsblätter an Woronince in der Bearbeitung ukrainer und polnischer Volksmelodien für Klavier, unter dem Titel „Nachlese" an.

Glanes [1]
(Woronince)

1) Ballade Ukraine (Dumka), 2) Mélodies Polonaises, 3) Complaintes (Dumka) —

Die Notirung der ukrainer Melodien steht mit einem Liszt zu Ehren veranstalteten ländlichen Fest in Podolien [2] im Zusammenhang. Es galt der Feier seines 36. Geburtstags, welche ihm seine fürstliche Freundin bereitete. Zigeunermusiker aus ihrem Landkreis waren hiezu entboten. Sie sollten seiner Forschung über die Musik der Zigeuner, auch von diesem Landstrich aus, Material bringen. — Bei dieser Gelegenheit überreichte ihm die Fürstin einen kunstvoll gearbeiteten Taktirstab.

Die »Glanes« schließen die bedeutungsreiche Woronince-Episode ab.

---

1) Edirt 1849: bei Fr. Kistner, Leipzig. — Diese Stücke — in klavierspielenden Kreisen noch kaum beachtet — reihen sich, obenan die beiden Dumka, volksmelodischem Kunstschatz ein. In Kleinasien pflegte man diese Melodien, die oft sehr alten Datums, mit der zitherartigen Bandura zu begleiten. Scenen aus den Kämpfen der Kosaken mit türkischen und tartarischen Horden bilden den Hauptinhalt derselben, die überwiegend klagenden Charakters sind.

2) Liszt gedachte seiner in seinem Buch über die Zigeunermusik. — Ges. Schr. VI. Bd. S. 157 u. f.

III.

Das Bündnis.

Die Erklärung. Pläne der Fürstin zur Lösung ihrer Ehe. Flucht aus Rußland. Krizanowitz. Weimar. Protektion seitens Marie Paulowna's. Nicolaus I. Verweigerung der Ehescheidung.

Die Fürstin war noch eine zu junge Frau, als daß in ihrem Herzen Freundschaft und Liebe unangefochten zu einer Geistesehe sich hätten verbinden können. Von dem Tage jener Feier an wandelte sich ihre beschützende Sympathie in tiefe Leidenschaft um. Als es ihr zum Bewußtsein kam, daß ihre Geschicke unabwendbar ineinander flutheten, ergriff ihr Pflicht- und Rechtsgefühl die Initiative: sie erklärte dem Künstler, ihre Ehe lösen, seinen Namen tragen und ihm als sein rechtmäßiges Weib vor Gott und Welt folgen zu wollen. Ihm und seinem Genius zu leben, sei ihr der Inbegriff alles Erdenglückes.

Diese Wendung mochte Liszt unvorhergesehen kommen. Möglich, daß sein weltmännischer Blick die an das Unmögliche streifenden, mit solchem Entschluß sich verkettenden Schwierigkeiten sogleich übersah, noch möglicher, daß in diesem Moment seine stolze Natur sich bäumte: erschrocken und todtblaß rief er ein über das andere Mal: „Sie, die reiche Fürstin, ich, der arme Künstler — es kann, es kann nicht sein!“ — —

Nicht ohne lebenspraktische Schulung, wußte die Fürstin genau, daß die Lösung ihrer Ehe und eine zweite Vermählung nicht allein auf kirchengesetzliche, sondern noch auf viele andere Schwierigkeiten stoßen würde; vor allem aber, daß Kaiser Nicolaus I. seinen Konsens ihr verweigern, oder als Propagandist der griechisch-katholischen Kirche Bedingungen stellen würde, die zu erfüllen ihr als getreuer römischer Katholikin unmöglich geworden wären. Aber nicht allein die absolute kaiserliche Machtgewalt mit ihren Schrecknissen hatte sie zu fürchten, sondern auch noch einen nächsten Verwandten des Fürsten, der haßerfüllt nur der Gelegenheit wartete, um der reichen, der Leichtlebigkeit der fürstlichen Brüder nicht geneigten Frau, einen tödtlichen Schlag zu versetzen. Die größte Vorsicht schien daher geboten. Ehe sie den ersten Schritt zu handeln wagen durfte, mußte sie mit ihrer Tochter persönlich

sicher sein. Bis dahin war alles geheim zu halten; denn verlautete vordem auch nur das kleinste ihrer Absicht, lag die Gefahr nahe, daß ein unumstößlicher Ukas sie zur quasi russischen Gefangenen machen würde, und dem Künstler das Betreten des russischen Bodens für immer verweigerte.

Klug und gewandt, ganz Polin, dabei unerschrocken, war ihr Schachplan bereits entworfen. Sie wollte zur Schwester des Kaisers, zur Großherzogin Marie Poulowna von Weimar, die ihrem Hofkapellmeister so ausnahmsweise huldvoll gesinnt war, sie als Beschützerin zu gewinnen. Eine Badereise nach Karlsbad sollte Weimar als Reiseziel decken und ihr mit ihrem Töchterchen, deren Erzieherin Miß Anderson und einer Kammerfrau, den Reisepaß erwirken. Dann wollte sie, gestützt von der Fürsprache ihrer hohen Verbündeten, dem Kaiser ihre Bitte aussprechen. Und, um alle Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen, gedachte sie derselben die Erklärung beizufügen: daß sie von dem Tage ihrer zweiten Vermählung an zu Gunsten ihrer Tochter auf ihr väterliches Erbe Verzicht zu leisten und nur das Erbgut ihrer Mutter für sich zu beanspruchen gedenke.

Dem Einwurf, daß sie als Katholikin, selbst wenn die Ehelösung sich erreichen ließe, keine zweite Ehe schließen könne, begegnete sie mit einem Paragraphen des Kirchengesetzes, nach welchem Ausnahmen eintreten, sobald die Betreffende in noch nicht majorennem Lebensalter vermählt wurde und nachweisen kann, daß ihre Vermählung kein Akt freier Selbstbestimmung, aber die Folge von Überredung und Kindesgehorsam war. Schwerwiegende Nachweise und Beweise glaubte sie in ihrem Verhalten bei der Bewerbung um ihre Hand seitens ihres Gemahls, wovon ihr junger Vetter Zeuge war, in ihrem Kirchbesuch als junge Frau und anderem zu besitzen. —

Bald hierauf reiste Liszt nach Weimar, um seinen Verpflichtungen gegen den Hof nachzukommen.

Die Fürstin war inzwischen, wie alljährlich, in Kiew, verkaufte ein paar Güter, die sie in ein Kapital umwandelte, um die nächste Zukunft zu sichern und traf im Stillen die sorgfältigsten Vorkehrungen zu ihrer Reise, ohne welche diese noch im letzten Moment dem Schicksal des Scheiterns anheimgefallen wäre. Denn die in Deutschland ausgebrochene Revolution ließ es der russischen Regierung als nothwendig erscheinen, die Landesgrenze für Jedermann zu sperren.

Der Wink eines russischen Beamten jedoch, den sie ihren Wünschen willig gefunden, benachrichtigte sie von dem Kaiserlichen Erlaß, dessen Bekanntgebung er ihr zu Gunsten um einige Stunden verzögerte, was, nebenbei bemerkt, ihm seine Stellung gekostet hat. Ohne diesen Wink hätte die Fürstin sicherlich in Rußland verbleiben müssen. Sie aber hatte jedem plötzlich eintretenden Hemmnis zuvorzukommen gesucht — ihre Koffer waren gepackt, ihre Reisewagen standen bereit, man wußte, daß sie nach Karlsbad wolle: so konnte sie, ohne Verdacht zu erwecken, sogleich abreisen. Wie auf einer Flucht wurden die Pferde gejagt. An der Grenze war soeben die Revision von Paß und Gepäck beendet, der Beamte stand mit tiefer Verbeugung vor den Abfahrenden, als die Kaiserliche Estafette eintraf, jedoch zu spät, um die dahin eilenden Wagen noch aufhalten zu können. Sie hatten den Grenzpfahl bereits erreicht.

Auf österreichischem Boden empfing die Flüchtigen der Reisekourier des Fürsten Felix Lichnowsky, sowie Eduard Liszt, der mehrfach erwähnte Freund und jugendliche Oheim des Künstlers. Von ihm geleitet, folgten sie einer Einladung des Fürsten nach dessen Schlosse Krzyzanowitz. Hier erwartete — nach dem zu Anfang dieses Kapitels mitgetheilten Brief — Franz Liszt nach seinem und dem Glauben der Betheiligten seine zukünftige Gemahlin.

Zwei Wochen nahm die Fürstin die Gastfreundschaft Lichnowsky's an. Während dieser Zeit bestrebte sich Liszt durch seine Korrespondenz nach Weimar die Dinge einzuleiten. So wenigstens dürfte ein Brief an den Weimaraner Legationsrath Franz v. Schober, datirt 22. April 1848, zu lesen sein, welchem — gleichsam ein Vorläufer ihres Besuches Weimars — das Wort unterläuft: daß er sie persuadiren möchte, ein paar Wochen in Weimar zuzubringen und, sollte dieser Wunsch sich erfüllen, er vordem nach Weimar kommen werde, um ihr ein gehöriges Appartement oder Haus zu prepariren. „Sehr würde es mich freuen" — heißt es weiter —, „wenn Du Gelegenheit hättest, die Fürstin Wittgenstein kennen zu lernen. Sie ist unzweifelhaft ein ganz außerordentliches und completes Prachtexemplar von Seele, Geist und Verstand (avec prodigieusement d'esprit inclusivement, bien entendu). Du wirst nicht lange brauchen, um zu begreifen, daß ich fernerhin sehr wenig persönliche Ambition und von einer in mir abgeschlossenen Zukunft fortträumen kann. In politischen Verhältnissen mag die Leibeigenschaft aufhören, aber die

Seeleigenschaft in der geistigen Region — sollte die nicht unzerstörbar sein? . . ."[1])

Liszt geleitete die Fürstin noch nach Wien, nicht ohne Eisenstadt und Raiding aufgesucht zu haben. Sie wollte in eigener Anschauung den Ort kennen lernen, der seine Wiege barg und der Knabenseele unverwischbare Eindrücke gegeben hatte. In Eisenstadt besuchten Beide den ehrwürdigen Pater Albach, den Liszt als Knabe schon gekannt und verehrt hatte und der im Franziskanerkloster der Welt abgeschieden in Gebet, Betrachtung und Musik sich verlor.[2]) Als die Klosterpforte sich schloß, sprach der Künstler ernst und bewegt die Worte zur Fürstin: „So hätte ich leben können, wären die Magnaten nicht dazwischen gekommen" — eine Bemerkung, welche sie nie vergaß, aber anders deutete, als sie gemeint war.

Im Monat Juni stellte sich die Fürstin zum Zweck ihrer Ehelösung unter den Schutz Maria Paulowna's in Weimar. Auch der Künstler hatte sich für den Sommer dahin begeben. Über das: was dann, wenn jene erreicht und die Vermählung vollzogen? gab es zur Zeit nur Pläne. Doch ist aus jenem Briefe an Belloni die Abwehr gegen intime Freunde unverkennbar, die in dem Abbruch seiner Virtuosenlaufbahn, sowie in der Verbindung mit einer Fürstin auch nothgedrungen eine Berufswendung seinerseits sich nur denken konnten und in Folge dessen seinen Ehrgeiz für die diplomatische Laufbahn zu bestimmen suchten, oder auch in dieser Verbindung einen Akt seines Ehrgeizes erblicken wollten. Er aber wies ihre Vorschläge und Urtheile mit der Überzeugung zurück, „daß die wahrhaftige Zukunft seines Ehrgeizes auf Ausdauer der Arbeit und Ausdauer des Charakters beruhe." Anderseits läßt dieses Schreiben auch hindurchschimmern, daß er nicht felsenfest an des Kaisers Nicolaus I. Einwilligung in die Ehescheidung seiner fürstlichen Unterthanin glaubte, daß vielmehr der entgegengesetzte Fall mit seinen Konsequenzen vorgesehen war. Dann — Amerika! Wie sehr die Unsicherheit der Verhältnisse hier eine Zufluchtsstätte sich dachte, geht aus dem Umstand hervor, daß, als russischerseits die Verfolgung der Fürstin begann, zwei Schiffsplätze dahin — für sie und ihre Tochter — bei einem Hamburger Handelshaus auf unbestimmte Zeit belegt waren.

---

1) Vergl. Beilage zur „Allg. Zeitung" 1887 Nr. 89.

2) Liszt widmete ihm die zweite Ausgabe seines »Pater noster«: Patri venerabili Albach mit dem Zusatz: »amico devotoque animo«.

Die Fürstin hatte sich wohl in vielem, aber nicht in allem, nicht bezüglich des Weimarischen Hofes, verrechnet. Maria Paulowna zögerte keinen Moment sie ihrer Fürsprache, als auch die jugendliche Prinzessin ihrer besonderen Protektion, zu versichern. — Nun begann der Brief- und Notenwechsel zunächst mit Kaiser Nicolaus, dem augenscheinlich die Befürwortung und Protektion nicht behagte. Denn schon am 7./19. September fiel seitens seiner hohen Schwester die Bemerkung, „daß der Hof zu Weimar die Fürstin selten und aus Schicklichkeit (bienséance) empfange, daß ihre Vermählung mit Liszt wünschenswerth sei". Hiermit beharrte Marie Paulowna — jetzt und alle Jahre hindurch bis zu ihrem 1859 erfolgten Tode — bei der von ihr vertretenen Sache, ohne dabei die Rücksicht für ihren kaiserlichen Bruder aus dem Auge zu lassen. Die Fürstin selbst hatte in einem Schreiben an den Kaiser durch die Schilderung ihrer Ehe den gethanen Schritt zu rechtfertigen gesucht, und um seinen lösenden Machtspruch gebeten. Als die Weisung kam: sie solle zurück nach Rußland, unternahm es die Großherzogin ihm Liszt's Wunsch, nach Rußland sich begeben zu dürfen, auszudrücken und ihm zugleich den Charakter und die Lage der Fürstin Wittgenstein zu schildern. Vergeblich. Gegen die Fürstin, wie gegen den Künstler eingenommen, war er von ihrem Gemahl, dem Fürsten Nicolaus v. Wittgenstein, noch mehr gegen sie beeinflußt worden. Dieser, hingegeben an die Einflüsterungen seiner nächsten Verwandten, welche gegen die reiche, ihren Bedürfnissen unzugängliche Frau mit Haß erfüllt waren, hatte Klage gegen sie erhoben, indem er sie als polnische Revolutionärin, die ihr großes Vermögen zu Gunsten der polnischen Agitation vergeude, denuncirte. Jetzt verweigerte Nicolaus I. nicht allein das Wort, das ihm als absolutem Oberhaupt des Staates und der Kirche zu Gebote stand: er sequestirte auch ihr Vermögen und gab die Verwaltung desselben einem Bruder des Fürsten, ihrem Todfeind, in die Hand. Fürst Nicolaus ging noch weiter. Er bat den Kaiser seine Tochter unter seinem Schutz zu behalten und nach seinem Willen zu verheirathen. Hiermit übergab er dem Kaiser seine väterlichen Rechte und seine väterliche Gewalt. Nach Anzeichen, welche damals der Fürstin geworden, erstreckte sich letztere selbst auf einen Religionswechsel. Jahrzehnte später jedoch ergab sich, daß diese Voraussetzung irrig war.

Nicolaus I., der sowohl Polenverfolger, wie fanatischer

Propagandist der orthodoxen Kirche war, hielt in beiden Punkten die Vernichtungswerkzeuge der beklagenswerthen Fürstin so gut, wie in der Hand. Zunächst bedeutete man ihr, nach Rußland zurückzukehren. Aber gerade das wollte sie nicht. Sie wußte, was bei der ihr gewordenen Anklage als polnische Revolutionärin eine „Rückkehr nach Rußland" bedeute. Man drohte, ihr die Fürstenwürde zu entziehen. „Oh" — sagte sie mehr erfreut, als erschrocken — „das soll mir lieb sein, dann werden alle diese Intriguen und geheimen Verhandlungen aufhören und vor dem Forum der Öffentlichkeit wird mir mein Recht werden." Es blieb bei dem Schreckschuß.

Nun strebte man im Laufe der Jahre danach, die Prinzessin nach Rußland zu ziehen und sie, so jung sie war, zu verheirathen, was das große Vermögen im Lande gehalten haben würde. Auch diesem suchte die Fürstin zu entgehen. Hätte sie — nach ihrer festen Überzeugung — ihre Tochter russisch taufen lassen, so würde sie leicht in den Besitz ihres Vermögens und zur kirchlichen und staatlichen Bewilligung der Trauung mit Liszt gelangt sein. Allein mit aller Entschiedenheit und Überzeugung römische Katholikin, wollte sie ihr persönliches Glück nicht auf Kosten ihres religiösen Gewissens erkaufen.

II.

Die „Altenburg“.

Fortsetzung des vorigen Kapitels. Die Wohnung der Fürstin — die Altenburg. Liszt's Gemächer; seine Arbeitszimmer. Die geheime Tragödie der Altenburg; briefliche Äußerungen an R. Wagner. Das Kunstleben auf der Altenburg. Geselligkeit; Haushalt — Stellung der Fürstin zu Liszt's Kindern und Mutter. Ihre Einwirkung auf Liszt's Schaffensthätigkeit; die damalige Auffassung über diese. Raff. Die Altenburg als erster Herd des musikalischen Fortschritts.

n dem Moment aber, da die Fürstin nach Weimar gekommen, um sich unter den Schutz der Großherzogin Marie Paulowna zu stellen, ahnte Niemand, was hinter dem Riegel der Zukunft lag. Sie fühlte sich in Weimar geborgen und betrieb von hier aus voll Zuversicht ihre Angelegenheit. Sie glaubte daran, daß ihr Recht ihr werden würde. Anfangs sogar hoffte sie auf ein baldiges Erreichen ihres Zieles.

Dabei machte sich das Bedürfnis nach entsprechenden Wohnräumen geltend. Für den Sommer hatte sie die erste Etage eines frei gelegenen Gebäudes dicht bei Weimar gefunden, welche von den damaligen Besitzern an Private vermiethet wurde und unter dem Namen „Altenburg“ bekannt ist. Der Weg dahin führt rechts vom Schlosse über die Ilm eine Anhöhe hinan, die, eine Fortsetzung des Parkes, dem Wanderer Schatten bietet. Oben an der Jenaer Straße liegt das herrschaftlich angelegte, zweistöckige Haus, das nach der Südseite von einem Garten, dessen dichte Hecken gleichsam Verwahrung gegen das Eindringen von außen einlegen, umgeben ist. Weltabgeschieden, ein Ort der Ruhe und Sammlung — so zeigt sich die Altenburg.

Nach einiger Zeit kaufte die Großherzogin das Haus mit seinem Komplex von Nebengebäuden nebst Garten, und stellte es der Fürstin zur Verfügung. Durch die Lage ihrer Verhältnisse

gleichsam an Weimar gebunden, übernahm sie allmählich, wenn auch auf unbestimmte Zeit, die ganze Altenburg. Bei seiner Doppelbeziehung zum Hof und zur Fürstin wohnte Liszt ebenfalls in Weimar; zuerst im „Erbprinzen“ und dann, als die von Mme. la Pr^sse^. Maréchale (der Titel, mit welchem die Fürstin in dem hierher bezüglichen weimar-russischen Notenwechsel benannt wird, obwohl sie keinen Anspruch auf ihn besaß) dem Kaiser Nicolaus I. wiederholt ausgesprochene Bitte: sie nicht zu ungeregelten Verhältnissen zu zwingen, keine Berücksichtigung erfuhr, bezog er als Mitbewohner die Altenburg.

Die großen Räumlichkeiten derselben entsprachen dem Sinne der Fürstin. Sie richtete sie ihrem jetzigen Lebensziel entsprechend ein. Aus den wesentlichen Anordnungen, die sich im Laufe der ersten Jahre ihres Dortseins vollzogen, war ersichtlich, daß innere Nothwendigkeit und auf breiter Basis sich bewegende Gewohnheit, ihnen das Gepräge einer idealen Pflege- und Werkstätte der Kunst gegeben und diese sich in allen Einzelheiten auf den Künstler bezogen, dessen Namen zu tragen, sie alle Wege einschlug. Die Privatgemächer der Fürstin lagen im ersten Stock und entzogen sich zum Theil dem allgemeinen Blick. Was sich diesem aber darbot an Musiksalons, Bibliothek, Kabinette für Kunstgegenstände, Wohn- und Arbeitsgemächern, erschien zweckmäßig, vornehm, durchdacht und doch so natürlich. Mit Sorgfalt geordnet und gruppirt, zeigten sich die hunderte von Gegenständen, die der Bewunderung und Huldigung während der Virtuosenperiode des Künstlers Ausdruck geliehen, und bis jetzt zerstreut in Paris, Pest, Wien und andern Städten aufbewahrt gelegen hatten. Im Erdgeschoß, im ersten, im zweiten Stock enthielten sie an Musikinstrumenten und musikalischen Werken, sowie an Kunstgegenständen des Bedeutenden so viel, wie kein zweites Musikerasyl.

Wohnungen sind wohl immer ein physiognomisches Abbild ihrer Bewohner. Das glanzvolle fürstliche Gepräge der Weimarperiode Liszt's läßt sich ohne sie nicht vorstellen. Durchwandern wir darum, wenn auch im Eilschritt, die insbesondere auf den Künstler sich beziehenden Räume der Altenburg.

Im Salon des Erdgeschosses, dessen Vorderzimmer ausschließlich zum Herrengebrauch ihre Bestimmung gefunden, stand ein Wiener Flügel, rings umgeben von Quartettpulten und Notengestellen, bedeckt mit Partituren jeder Gattung in Stich und in Manuskript.

Hohe Stöße von Musikalien: Sonaten, Trios, Klavierstücke, dem Künstler gewidmet, lagen auf Seitentischen längs der Wände, von wo die Bildnisse großer Tonmeister herabsahen, deren Mittelpunkt die Original-Todtenmaske Beethoven's bildete. Medaillons seiner Freunde Hector Berlioz und Richard Wagner, auch Robert Schumann's, befanden sich dazwischen und hoben sich von den Bildnissen ab. Drei Zeichnungen größerer Dimensionen zierten eine der Wände. Sie waren von der Hand Genelli's. Eine derselben — der Entwurf zu einem großen Theatervorhang — deutete in reicher Allegorie auf seine Bestimmung hin; die andern beiden stellten Scenen aus dem „Oedipus" dar. Über der Eingangsthüre befand sich ebenfalls eine Handzeichnung: Amoretten, die mit Noten spielen, darunter die Worte: „Eljen Liszt!" Diese war ein Geschenk von Bettina.

Der Nebensalon — das sogenannte Waffenzimmer — enthielt nur ein Kunstwerk: Hänel's Modell zu seiner Karl August-Statue. Dagegen barg er eine reiche Sammlung kunstvoller Dinge anderer Art. An den Wänden Waffengruppen, Prachtexemplare seltener Klingen europäischer und asiatischer Arbeit, in den Fensternischen Glasschränke zur Aufbewahrung der Rauchutensilien: kunstvoll geschnittene Pfeifenköpfe aus Meerschaum, Bernsteinspitzen mit feinster Einlegearbeit, Pfeifenrohre, türkische Rauchapparate, darunter ein kostbarer Tschibuk, — in einer Ecke des Zimmers ein türkisches Mokkaservice mit Tisch in Perlmutter und Silber: alles Geschenke ungarischer Magnaten, spanischer, russischer, türkischer Großen.

Ein einziges Bildnis hing an der Wand. Es war das wohlgelungene Porträt seines unglücklichen Freundes, des Fürsten Felix Lichnowsky. —

Im Musiksaal des zweiten Stockwerks stand neben einem Erard das Rieseninstrument, gebaut von Alexandre et fils in Paris, das nach Liszt's Idee und Anregung eine Vereinigung von Pianoforte und Orgel erstrebte, dessen Bau aber ein Geheimnis, die Journale jener Zeit auf das Eifrigste beschäftigt hatte. In der Form eines immensen Koncertflügels, dessen Seitenwände anstatt der Beine bis zum Boden herabreichen, enthält es 3 Manuale, 16 Register und gleich der Orgel ein Pedal nebst vielen anderen Vorrichtungen zur Veränderung des Klanges. In seiner Gesammtheit trägt es ein kleines Orchester in sich, welches aus

dem Pianoforte, der Vox humana und dem Klang sämmtlicher Holzblasinstrumente besteht. Dieses Instrument war und blieb das einzige seiner Art.[1] — In diesem Musiksaal befand sich als Reliquie das Instrument Mozart's.[2] Zu der riesigen Pianoforte-Orgel bildete es einen merkwürdigen Kontrast, der den Fortschritt des Pianofortebaues des 18. und 19. Jahrhunderts veranschaulichte, und damit auf die großartige Entwickelung des Klavierspiels hinwies.

Auch im Bibliothekzimmer der Altenburg, das einen nicht unbeträchtlichen Raum im ersten Stock einnahm, befanden sich zwei Flügel: ein Erard und ein Broadwood. Letzterer, ebenfalls eine von dem Meister ganz besonders hochgehaltene Reliquie, hatte er von einem seiner Wiener Verleger zum Geschenk erhalten. Es war Beethoven's letzter und von ihm noch kurz vor seinem Ende benutzter Flügel.[3] — Wie aber in den unteren Räumen das Waffenzimmer, so erweckte hier ein Seitenkabinett die Aufmerksamkeit der Besucher. Die Fürstin hatte es in ein Liszt-Museum verwandelt, in welchem von ihr gesammelte Portraits und Portraitskizzen, Büsten und Medaillons in Bleistiftzeichnungen, in Stich, Öl, Gips und Marmor von den Kinderjahren des Künstlers bis herauf zur Mannesblüte — eine lebenswahre Biographie im Bild — zusammengestellt waren. Unter denselben befanden sich die von Bartolini, Schwanthaler und Rietschel gearbeiteten Büsten und Medaillons, desgleichen das Ölbild von Ary Scheffer, das, wie die Büste des italienischen Meisters, den Künstler in seinen Jünglingsjahren darstellt.[4] In Eckschränken aber befanden sich Liszt's Pretiosen, Ehrengeschenke von Kaisern, Königen und Großen, von Städten und Korporationen europäischer Länder. Sie bestanden aus dem ungarischen Ehrensäbel, aus schweren auf ihn geprägten Goldmünzen, aus goldenen Ehrenketten, vielen Brillianten und anderen zu Ringen und Busennadeln verarbeiteten

---

1) Eine eingehende Beschreibung widmete ihm R. Pohl in der „Neuen Zeitschrift f. M." 1854: „Reisebriefe aus Thüringen". Von Hoplit. (Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von R. Pohl. II. Bd. S. 64 u. f.). — Nach des Meisters Tod wurde das Instrument dem Liszt-Museum zu Weimar einverleibt.

2) Kam nach Wien.

3) Derselbe kam nach des Meisters Ableben ebenfalls nach Wien.

4) Die Büste wurde 1838 während Liszt's Aufenthalts in Florenz gearbeitet; das Ölbild gehört dem Jahr 1837 an.

Edelsteinen, aus mit Diamanten besetzten und emaillirten Dosen, kostbaren Taktirstäben, dem silbernen Notenpult, kunstvollen Schreibservicen, einem Briefbeschwerer in Form eines kalifornischen Goldfundes und anderen Dingen. Die Ehrenbürger-Dokumente, als auch sein Reisepaß durch Südrußland nach dem Orient, fehlten ebenfalls nicht diesem Liszt-Museum, das mit seinem handgreiflichen Wert in den Augen der Berechnung späterer Jahrzehnte eine verständlichere Beweisführung von der außerordentlichen Wirkung des Künstlers führen dürfte, als alle über sie geschriebenen Abhandlungen und Biographien. — Eine Sammlung von Handschriften, Partituren von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven u. A. — unter ihnen das früher erwähnte Flötenkoncert Friedrich's des Großen[1] — schlossen die Denkwürdigkeiten des Kabinetts. Einen besonderen Platz aber nahmen unter den Handschriften diejenigen ein, mit denen Liszt's Weimarperiode für alle kommenden Zeiten auf das engste verwachsen bleibt: die Originalpartituren von Richard Wagner's Opern.

Das Bibliothekzimmer führte zu einem im orientalischen Geschmack ausgestatteten Eckſalon der Fürstin. Ein Jahrzehnt hindurch sah er die glänzendsten Geister der Zeit kommen und gehen. Hier hing Ary Scheffer's Bild „die Weisen aus Morgenland", dessen einem — dem Sternsucher — der Künstler die Züge des jungen Liszt eingeheimnist hat. Die Fürstin hatte dieses Meisterwerk von einem Mitglied des holländischen Königshauses erworben.

Mehr aber, wie alle diese auf den Künstler Bezug habenden Einrichtungen, wurde ein außerhalb derselben liegendes Zimmer von historischer Bedeutung. Es war das „blaue Zimmer", wie es in der Altenburger Zeit genannt wurde. Abgetrennt von allen übrigen, lag es in dem alten, dicht an das Hauptgebäude stoßendem Hinterhaus, mit dem Eintritt vom Hofe aus. Eine offene schmale Holztreppe, die in einem kleinen würfelförmigen Vorbau lag, führte direkt zu dessen Thüre. In Quadratform, eher niedrig als hoch, dabei aber geräumig, empfing es sein ruhiges Licht durch ein dreigliedriges Fenster vom Garten aus: es war des Meisters Arbeitszimmer. Kein Geräusch von außen drang herein, eine geheimnisvolle Stille waltete. Die Einfachheit der Einrichtung, die alles ausschloß, was nicht zu seiner Bestimmung diente, erhöhte den

1) II./I. Bd., S. 162.

Ernst und die Weihe des Zimmers. Seine Wände, mit blauer Tapete bekleidet, deren matter Golddruck sich dem Auge kaum bemerkbar machte, die Decke weiß, die Mullgardinen ebenfalls weiß mit blauem Unterstoff, Sopha und Stühle überzogen mit Glanzkattun, graugrundig und Rosen darauf, bestanden die übrigen Möbel in der Ecke der Fenster- und Seitenwand rechts: aus einem Flügel in Mahagoni,[1]) neben ihm an derselben Seitenwand aus einem Schreibpult, an welches sich ein kleines Tischchen reihte, das eine Sanduhr — das Sinnbild der Beschäftigung — trug, und von dem Meister in dem Fugenthema der symphonischen Dichtung „Die Ideale" verewigt worden ist. Über der Sanduhr an der Wand hing der einzige Wandschmuck des Zimmers: ein Holzschnitt, die „Melancholie" von Albrecht Dürer darstellend. — Ein zweites Bild stand während der letzten Jahre auf einem Schreibtisch (einem sogenannten Herrenschreibtisch), der gleichfalls noch Platz im „blauen Zimmer" fand: eine Liszt gewidmete Zeichnung von Steinle, seinen Schutzpatron Franziscus v. Paula auf den Wogen schreitend mit der Devise „Charitas".[2])

In der Ecke der Fenster- und Seitenwand links stand ein Schreibpult, ganz wie das erstere; ihm folgte eine Tapetenthür, die nur zu Liszt's Gebrauch in sein Schlafgemach führte; nach ihr kam ein großer Bücher- und Notenschrank. An der Wand vis-à-vis dem Fenster stand in der Mitte ein eiserner Ofen, vor ihm ein langes Sopha, bequem zum Liegen mit einem größeren Tisch davor. Das war der Tisch, an dem Liszt meistens in Gemeinschaft mit der Fürstin seinen Frühkaffee trank. Noch eine chaise longue, freistehend in der Nähe des zweiten Pultes, befand sich im Zimmer; beide waren zum Gebrauch der Fürstin bei gemeinschaftlichen literarischen Arbeiten.

An der Ofenwand, in der Ecke links, befand sich die Eingangsthür. Eine zweite Thür, in der Ecke rechts, führte in ein kleines Gemach, das in dem Vorbau neben der Treppe lag und nur diesen einen Eingang besaß. Mattes Licht fiel durch ein kleines Fenster nach dem Hofraum auf eintönig getünchte Wände, deren eine ein Heiligenbild[3]) und ein Crucifix trug. Nicht größer, wie eine enge

1) Von Boisselot, in dem Brief an Belloni erwähnt, jetzt im Liszt-Museum zu Weimar.

2) Das Titelbild zu Liszt's Klavier-Legende „Der h. Franciscus auf den Wogen schreitend" ist ein Abdruck derselben.

3) Wenn ich nicht irre, ein Marienbild.

Mönchszelle, hatte es genugsam Raum für zwei Betstühle. — Dieses bescheidene Oratorium betraten nur Liszt und die Fürstin. Desgleichen benutzten nur sie eine Verbindungsthür zum Vordergebäude, die am Ende der Sanduhrwand mit der Thür des kleinen Betgemachs zusammentraf.[1])

Das Schlafzimmer war gleichfalls von äußerster, ja primitiver Einfachheit. Hinter der Tapetenthür, links vom Studierzimmer, stand das Bett, neben der Thür rechts, ein tief in das Zimmer reichender Kachelofen; in der Ecke zur Fensterwand ein stummes Klavier, zwischen zwei Fenstern der Waschtisch. Hinter einer Gardine waren Musikalien auf einem Regal hoch aufgeschichtet, eine andere Gardinenwand barg die Garderobe. Die Eingangsthür befand sich am Ende des Zimmers, wohin ebenfalls vom Hof aus eine zweite Treppe führte. —

Als die unglückliche Situation der Fürstin sich mehr und mehr entwickelte, ertrug sie mit Seelengröße und anscheinend heiterer Ruhe den Schein, welchen die Ausnahmsform ihrer Beziehung zu Liszt auf letztere warf. Was diese Frau aber litt, deren Stolz das Bluten und die Verzweiflung ihres Herzens den menschlichen Blicken zu verbergen suchte, erschließt sich aus den Korrespondenzen während der Jahre 1848—1861, welche sie mit den Spitzen des großherzoglichen Hofes zu Weimar, mit dem russisch-kaiserlichen Kabinett (durch den russischen Gesandten Herrn v. Maltiz), mit dem Metropolitan zu St. Petersburg, mit dem damaligen Bischof zu Fulda und anderen kirchlichen und weltlichen Behörden pflog. Dieselben, nebst römischen Akten, deren Veröffentlichung einer späteren Zeit nicht vorenthalten bleiben dürfte, werden darlegen, welches

---

1) Später, nachdem die Altenburg andere Bewohner hatte, wurde der schmale Gang vom Vorderhaus in des Meisters Arbeitszimmer bis zur Hoftreppe ausgedehnt, wozu das Arbeitszimmer den Raum abtreten mußte. In Folge dessen hat es seine damalige Tiefe verloren, und der Eingang zu dem einstigen Betgemach ist vom Gang aus.

Liszt's Studirzimmer mit der Einrichtung und allem, wie es war, wieder herzustellen — eine Gedenkstätte für spätere Geschlechter, wie andere Weimaraner Geister sie gefunden —, bleibt den Verehrern Liszt's, vor allem dem großherzoglichen Hof, in dessen Hand eine Restauration in erster Linie liegen dürfte, noch zu thun übrig. Ich selbst strebte mehrere Jahre danach, wenigstens die Möbel diesem Zweck gesichert zu erhalten, ohne die Unterstützung hierzu finden zu können.

Ich suchte darum im geschriebenen Bilde festzuhalten, was mir in anderer Weise nicht gelingen wollte.

Martyrium der Absolutismus und der Haß ihr geschaffen hatten. Mancher Privatbrief deutet auf dasselbe hin. In einem solchen an R. Wagner, dankt sie ihm nach der ersten Aufführung des „Tannhäuser“ in Weimar auch

„für die Verzweiflung, welche uns ohne Furcht den Schwertern entgegenwirft, wenn die Seele von einem gar anderen Schwerte des Leidens durchbohrt ist.“[1])

Liszt stand während dieser zwölfjährigen Periode seiner Freundin treu zur Seite. Einem Brief an R. Wagner fließen ihrerseits die Worte unter (4. Januar 1852, Weimar):

„Ich könnte diese Zeilen nicht beschließen ohne Ihnen gesagt zu haben, wie sehr mich die Art und Weise bewegt, mit der Sie von ihm reden, dessen ruhmvollen Namen ich bald tragen werde. Wer spräche nicht von seinem Geist, seinem Genie, seiner Intelligenz. Aber welch' hohe und zarte Seele muß man haben, um auch diese „unendliche Zärtlichkeit“ der seinigen zu verstehen, die so Wenige zu fühlen und zu ahnen wissen.[2])

In einem der Briefe Liszt's an denselben (27. December 1852) findet sich folgende Stelle vor:

„Ich bleibe hier und kann nicht anders als hier verbleiben. — Das mich Bestimmende zu diesem reiflich überlegten Entschluß kannst Du leicht errathen. — Ich habe vor allem eine ernste Pflicht getreu zu erfüllen. — In diesem Gefühl der innigsten und standhaftesten Liebe, die meiner ganzen Seele Glauben erfüllt, muß mein äußerliches Leben entweder auf — oder untergehen — Gott schütze meinen redlichen Willen!“[3])

Vordem aber, als er den Klagerufen seines großen Freundes nur mit dem Zuruf: „Dulden und Gedulden!“ begegnen konnte, heißt es:

„Von allem dem Betrübenden und Verdrießlichen, was ich zu ertragen habe, spreche ich Dir nicht —“

Was aber nicht in Worten über seine Lippen kam, davon sprechen um so beredter seine in jener Periode entstandenen Werke, von denen im Vorübergehen nur der „Festklänge“, des Psalm: „Herr, wie lange willst Du meiner so gar vergessen?“ und der „Seligpreisungen“ gedacht sein soll, die, wie viele andere seiner Kompositionen, Blutzeugen seelischer Leiden sind.

---

1) „Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt“ (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1887) I. Bd., S. 15.

2) Ebend. II. Bd., S. 321.

3) Ebend I. Bd., S. 203.

Das Trauerspiel, welches den Hintergrund des Lebens auf der Altenburg bildete, wurde verhüllt von dem glänzenden Kunstleben, das von hier seine Reflexe nach außen warf. Es glich einer künstlerischen Hofhaltung, zu deren Nimbus es gehörte, daß Liszt als Privatmann künstlerisch thätig war. Seine officiellen Verpflichtungen für den Hof gingen nicht über die Grenze hinaus, die sein Dekret als Hof-Kapellmeister „in außerordentlichen Diensten" vom Jahr 1842 festgestellt hatte. Bald aber dehnte er seine freiwilligen Dienste auf die Oper und das gesammte Musikleben Weimars aus. Sie schufen hier, auf das Verständnisvollste von Marie Paulowna und ihrem Sohne, dem späteren Großherzog Alexander, beschützt und gefördert, eine musikalische Kunstperiode, welche durch ihre, die Pflege und das Schaffen der Kunst verbindenden, Principien auf das gesammte Musikleben Deutschlands in intensivester Weise einwirkte, und dem Fortschritt der Tonkunst — wenn auch in harten Kämpfen — den Durchbruch in nicht mehr zurückzuhaltender Weise errang.

Liszt's Person stellte die geistige Großmacht dar, die nach allen Seiten belebte und befruchtete. Weimar wurde ein künstlerischer Wallfahrtsort, dessen Gral, die Altenburg, von hunderten und hunderten von Künstlern, Dichtern und Literaten ganz Europas besucht ward. Angehende, wie bewährte, Komponisten fanden hier für ihre Werke ein Asyl, Hülfe und Urtheil. Opern, Oratorien, Kammermusiken, das symphonische Gebiet — keines blieb ausgeschlossen.[1]) Unermüdlich, wie uneigennützig, förderte der außerordentliche Mann nach Kräften durch That, Rath und Lehre in jeder Form. Seine Hülfe erstreckte sich dabei nicht selten auch auf persönliche Geschicke, indem seine weitverzweigten Beziehungen den Künstlern einflußreiche Thüren zu öffnen wußten. Bei besonderen Vorgängen, wie dem Goethe-, dem Herder-, dem Schillerfest und anderen, die durch ihn erhöhten Glanz gefunden, schien Weimar fast zu klein, die Fremden zu beherbergen. Der Wallfahrtsort ward allmählich zu einem

1) Sollte eine Zählung und Zusammenstellung der Tonwerke und Musikstücke veranlaßt werden, die durch Liszt's „Geist hindurchgegangen" und Spuren dieses Durchgangs an sich tragen — sei es im Satzbau, in der Instrumentation oder in der Modulation (oft nur einzelne Akkorde, die er einem MS. einfügte und dadurch ganze Tonstrecken erhellte) —: es würde sicherlich ein Verzeichnis herauskommen, das an Umfang dem „Them. Verzeichnis der Werke Liszt's" zur Seite gestellt werden könnte.

internationalen Freistaat für die Tonkunst und ihre Vertreter, nicht allein der Nationalitäten — wir begegneten hier Deutschen, Franzosen, Engländern, Russen, Ungarn, Polen, Italienern, Skandinaviern, Holländern, Schweizern, Süd- und Nordamerikanern u. a. —, sondern auch der Begabung, und der Konfession im Doppelsinn.

Die Geselligkeit der Altenburg trug dasselbe distinguirte Gepräge. Sie war zeitweise sehr bewegt. Ein Kreis hochbegabter Kunstjünger und -Jüngerinnen ging ein und aus, und die geistigen Notabilitäten der kleinen Residenz blieben nicht zurück. Manche ihrer Festlichkeiten haben Poeten und Literaten verewigt.[1] In mancher Winternacht erglänzten weithin die erleuchteten Fenster. Man wußte dann, daß Soirée sei. Liszt machte die Honneurs. Die Gesellschaft bewegte sich auf das Zwangloseste, ohne die vornehme Haltung zu verschieben, welche die Anwesenheit der Fürstin gebot. Bei solcher Gelegenheit liebte sie es, die Bewirthung à quatre anzuordnen. Kleine Tische mit je vier Gedecken wurden in den Musiksalon gebracht, Gruppen, zusammengesetzt aus mehr und weniger Unsterblichen der Kunst- und Zeitgeschichte, bildeten sich um sie, wie an einem der Abende: die Prinzeß Marie — die „gute Fee der Altenburg“ benannt —, zur Seite Rietschel und Hoffmann v. Fallersleben, gegenüber Frau v. Milde; — die Fürstin mit Fr. Preller, Otto Roquette und Camillo Sivori; — die schöne Ungarin Lilla v. Bulyowsky, Josef Rank, Ant. Bazzini und Joachim Raff u. s. f. — Kaum waren die Tischchen verschwunden, als auch der Meister das Kunstsignal gab und am Flügel saß. Dichter, Geiger, Sänger und Sängerinnen, Bühnenkünstler — keiner der Gäste hielt mit seinen Gaben zurück, und so gestalteten sich hier aus dem Moment heraus Kunstgaben seltenster und idealster Art.

Wie an solchen Abenden bewegte sich der gesammte Haushalt der Altenburg im fürstlichen Stil, dem die von den Verhältnissen ihm auferlegte finanzielle Einschränkung nichts von seinem Charakter nehmen konnte. Über den letzteren Punkt schrieb Liszt schon im Oktober 1849 an Wagner:[2]

---

1) Siehe Gedichtsammlungen von P. Cornelius, Hoffmann v. Fallersleben, Steinacker u. A. Desgl. „N. Z. f. M.“ 47. Bd, S. 195; Zellner's „Blätter f. M.“ 1857, Nr. 89 u. a.

2) „Briefwechsel“ ꝛc. I. Bd., S. 45.

„Suche doch, lieber Freund, wie Du es kannst bis zu Weihnachten Dich zu behelfen — denn mein Beutel ist augenblicklich völlig leer, und es ist Dir überdies wohl nicht unbekannt, daß das Vermögen der Frau Fürstin seit einem Jahr ohne Verwalter ist, und daß sie täglich von einer vollständigen Confiscation bedroht ist. Gegen Ende des Jahres rechne ich auf einige Geldeinnahmen und ich werde gewiß nicht ermangeln, Dir soviel davon zukommen zu lassen, als es mir meine sehr beschränkten Mittel ermöglichen; denn Du weißt, welch schwere Verpflichtungen auf mir lasten. Ehe ich an meine Person denke, müssen meine Mutter und meine drei Kinder, welche in Paris sind, anständig versorgt sein." —

Was diese letzte, von Liszt berührte Sorge anbetraf, so begehrte auch hier die Fürstin ihren Antheil, indem sie sich der Erziehung der letzteren „edelmüthig" annahm.[1]) Nicht minder widmete sie der betagten, noch immer rüstigen Mutter zarte Aufmerksamkeit. Sie lud sie zu sich ein, und als ihr bereits nahe am Ziel ihrer Reise ein Unfall widerfuhr,[2]) wartete sie dieselbe, bis sie genesen.

Drückt sich in diesen kleinen Nebenzügen der Charakter der Fürstin, der Ernst und die Liebe aus, mit der sie alles auf Liszt bezügliche erfaßte, so treten sie doch zurück vor der Aufgabe, die sie dem Genie erfüllt hat und welche die Altenburg historisch für ein Decennium zum Herd des musikalischen Fortschritts erhob. Sie verstand es, dem abgesonderten Arbeitszimmer die Ruhe, und den Genius des Künstlers in den Regionen zu erhalten, denen sein Schaffen entsprang. Und so gewagt es klingen mag: sie steigerte während jener Epoche seine Kraft zu ihrer höchsten Potenz und zu ihrer höchsten Reinheit durch das Verständnis der Eigenartigkeit seines Genies, mit welchem in jener Zeit sie allein ihm zur Seite stand. Viele Thatsachen belegen das. Hier nur zwei. Als das Gerücht nach Paris drang, die Fürstin Wittgenstein

1) Liszt schrieb mir bezüglich derselben: „Ich bestritt immer allein die nicht geringen Kosten der Erziehung; die Frau Fürstin Wittgenstein half mir edelmüthig aus während den Jahren, als meine beiden Töchter unter der Obhut von Madame Patersi — (von 48 bis 53—54) waren; und gleichfalls nachher, als sich beide Mädchen bei Frau von Bülow in Berlin befanden."

Mme. Patersi de Fossombroni (die ehemalige Erzieherin der Fürstin), nach Liszt eine: „sehr ehrwürdige ältere Dame".

2) Sie brach sich in Erfurt das Bein (1852). — Während der Zeit der Pflege, im engen Beisammensein mit ihr erhielt die Fürstin die eingehendste Kunde über die Kinder- und Jugendjahre Franz Liszt's, so daß sie in Wahrheit sich als den „alleinigen Menschen" bezeichnen durfte, der dessen Leben von Anfang bis zum Ende in allen Einzelheiten kannte.

halte den Weltberühmten im kleinen Weimar fest, damit er komponire, lachte man über diesen Einfall der Fürstin und die Gräfin d'Agoult witzelte: „Da wird sie Rhododendron in Alkai's Einöden pflücken müssen." Selbst Künstler seiner nächsten Umgebung belustigte die fürstliche Grille und Joachim Raff, der in Weimar sich aufhielt,[1]) schrieb an Liszt, als dieser, vom Großherzog hiezu beauftragt, seinen Göthe-Marsch und andere Stücke zur Säkularfeier des Dichters 1849 komponirte, anonyme Briefe, bei denen der Schreiber erkennbar blieb, mit dem Anerbieten, die Komposition gegen ein klingendes Äquivalent für ihn machen zu wollen[2]) — ein Ansinnen, welches Raff auch der Fürstin persönlich aussprach.

Wurde Weimar durch Liszt zum Hort des musikalischen Fortschritts, so koncentrirte sich der musikalische Pulsschlag der Zeit thatsächlich in der Altenburg. Von hier aus verbreitete sich schriftlich und mündlich neue Lehre, von hier aus ging die Wagner-Propaganda, als auch die Reform des musikalischen Dirigentenstabes, hier war der Sammelpunkt der künstlerisch Neustrebenden, von hier aus ging der Kampf gegen Schablone, Schlendrian und literarische Bevormundung. — Hier endlich, entstanden die zahlreichen großen Schöpfungen des Meisters.

Hinter all dem Großen aber, das errungen ward, spielte profanem Auge unsichtbar die Leidenstragödie fort, der Kampf gegen den Absolutismus verschiedenster Gestalt, der Kampf für individuelles Recht. Die Welt aber, die am Scheine nur hängt, warf die Altenburg in die allgemeine Kategorie der Liebeshöfe.

---

1) Später engagirte ihn Liszt, wie vordem 1845 in Basel, als Sekretär, und da er in mißlicher Lage war, domicilirte ihn die Fürstin in der Dependance der Altenburg. — Nach Raff wohnte Peter Cornelius in gleicher Eigenschaft daselbst. Auch Tausig erhielt hier sein Freiquartier. Ebenso hatten Andere, deren Beziehungen zu Liszt sie des öfteren nach Weimar führten, hier ihr ständiges Zimmer, wie Franz Brendel, der Verleger Julius Schuberth u. A.

2) Die Ansicht, daß Liszt für das symphonische Fach „nicht das Zeug habe", blieb Raff noch lange ein Glaubenspunkt. Nach dem quasi fiasco, welches die Presse Liszt's „Tasso" und den „Präludien" 1855 in Berlin gleichsam andichtete, sprach er im „Erbprinzen" zu Weimar unerschütterlich aus: „Warum hat er sie mir wenigstens nicht zum instrumentiren gegeben — sagt' ihm ja im Voraus, daß es so nichts ist! — nun hat er's!" —

III.

Fr. Liszt's bahnbrechende und reformatorische Thätigkeit als Dirigent. (I.)

Richard Wagner.

Allgem. Überblick und Ausgangspunkte zu derselben —, musikalischer Verfall jener Zeit; die Kritik als zehnte Muse; „Die Lebenden zuerst!"; leitende Ideen und deutsch-nationales Princip. Des Kampfes Beginn. Erste Begegnungen mit Wagner. Aufführung der „Tannhäuser"-Ouvertüre. Die Fürstin und Wagner. Vorspiele zur Aufführung der Oper „Tannhäuser". „Esel rechts, Esel links!" Erfolg. Der flüchtige Revolutionär. Die verhängnisvolle Baßklarinette. Asyl auf der Altenburg. Erster Gedanke zu einer Nat.-Opernbühne. Wagner vor Maria Paulowna. Das erste Studium der „Lohengrin"-Partitur auf der Altenburg. Weiteres. Liszt's „Lohengrin"-Aufführung. Debatten. L.'s „Lohengrin"- und „Tannhäuser"-Aufsätze. (Zusammenstellung der Kl.-Ausz.) Geistesverwandtschaft zwischen Liszt und Wagner Grundzüge des Fortschritts-Kampfes. Schlagwörter. Liszt's Gegner. — Aufführung des „Fl. Holländer". Das „Rheingold" und K. Alexander. Unentschlossenheit des letzteren und ihre Folgen. „Briefwechsel zwischen W. und L." Hanslick's Urtheil. Die psycholog. Seite des „Briefwechsels".

Der Schwerpunkt von Liszt's Leben liegt von nun an in dem kräftigen Erfassen seines Genius als Komponist. Aber erst allmählich, um nicht zu sagen urplötzlich, traten mit der Veröffentlichung seiner symphonischen Dichtungen Nr. 1—9 und zugleich mit der um diese Zeit erfolgten ersten Aufführung seiner Graner Messe (1856), die breiten Dimensionen seines Schaffens in den Vordergrund, den sein Dirigentenpult bis da mehr und mehr verdeckt gehalten hatte.

Auf diesem letzteren lagen breit aufgeschlagen die großen Partituren und die musikalischen Reformideen der Zeit. Die um- und neugestaltenden Principien seiner bisherigen Thätigkeit fanden hier ihre Weiterentwickelung und trieben empor zu einem zweiten Kulminationspunkt; von hier erscholl der Erkennungsruf: „Richard Wagner!" und gab eine Losung, welche Musiker und Literaten Jahrzehnte hindurch in großem Kampf und kleinlichem Streit ohn' Ende

allerwärts gefangen hielt, während daneben die Sache selbst wie ein gewaltiges Naturgesetz im großen kulturhistorischen Schritt ihren Weg fortsetzte.

Liszt's Kapellmeisterthätigkeit in Weimar — außerhalb der Hofconcerte — durchzog die Jahre 1848—1858. Sie knüpft an die Aufführung der „Tannhäuser"-Ouvertüre am 12. November 1848 und löst sich mit der Aufführung des „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius am 15. December 1858.

Wie bereits früher gesagt, war dieselbe eine freiwillige. Neben Liszt dirigirten der Hofkapellmeister Chelard und Musikdirektor Eberwein, später die Musikdirektoren Götze und Stör, und noch später an Götze's Stelle Ed. Lassen. Liszt selbst dirigirte, wenn es einem Werke galt, für das einzutreten er als seine Pflicht gegenüber der Zeit und der Kunst erachtete. Im übrigen enthielt er sich der officiellen Leitung der Oper und der Repertoirebestimmung und lehnte jede Einladung, sich an der Administration zu betheiligen, ab. Es lag nicht in seiner Natur, als dienstthuender Beamter sich nach dem Perpendikel der Vorschriften zu bewegen. Dabei erkannte sein scharfer Blick oder auch er fühlte instinktmäßig, daß in der Bewahrung seiner Bewegungsfreiheit und künstlerisch souveränen Haltung der Schlüssel zum Thore der Neuzeit liege. Bei jeder Saison aber machte er einige neue und hervorragende Werke namhaft, die einzustudiren und zu dirigiren in seinem Wunsche lag. Zugleich gab er sein Warum an. Somit flossen die Principien, die in ihm lebendig waren, mit hinüber in die Administration und den ausübenden Musikkörper und hoben dieselben, noch ehe sie es begriffen, auf reformatorische Höhe.

Unter den Bühnenbeamten stand ihm namentlich der kunstgebildete Intendant Freiherr v. Beaulieu-Maconnay und der Kammerherr v. Ziegesar zur Seite. Mit Franz Dingelstedt's Eintreten in das Weimaraner Kunstleben als General-Intendant des Hof-Theaters (1857) trat ein Rückschlag auf die musikalische Betonung dieses Lebens ein. Er bewog Liszt, seine Zurückhaltung in Zurückziehung umzuwandeln.

Als dieser Zeitpunkt eintrat, war auch Liszt's Aufgabe in ihrer doppelten Beziehung zu Weimar und zu den gesammten musikalischen Zuständen Deutschlands gewissermaßen erfüllt. Von Weimar aus erfolgte der Angriff auf diese. Sie befanden sich in einem Stadium, welches der Reform und einer Neugeburt aus

dem Fundament heraus ebenso bedurfte, wie die staatlichen und socialen Zustände. Die Beleuchtung, welche ihnen, zusammengefaßt mit der modernen Kunst, R. Wagner in seinem 1849 erschienenen Schriftchen „Kunst und Revolution" mit dem Ausspruch gab: „der moralische Zweck derselben ist der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten", konnte selbst in ihrer Schroffheit kaum gemildert werden; denn der Stagnation, welche dem gesammten musikalischen Kunstdasein — letzteres als Inbegriff der schaffenden Principien, der leitenden Ideen der Kunstinstitute (Hof-, Stadtbühnen und Koncertwesen) und der Kunstkritik — den Lebensathem verschnürte und es parfümirte, hatten weder Mendelssohn noch Schumann ein das innerste Mark dieses Daseins regenerirendes Gegenmittel zu schaffen vermocht. Nur eine neue Lebensluft konnte reinigend und befruchtend wirken und hiemit andere, höhere Zustände erzeugen.

Montégut bemerkte bezüglich Göthe's: seine „zehnte Muse" sei die Kritik gewesen; und G. Brandes weist von hier ausgehend literar-historisch nach,[1]) wie von dem Augenblick an, da die Poesie sich dem Leben und den Anschauungen der Gegenwart öffnet, die moderne Kritik zum beseelenden Princip der schaffenden Dichter wird und der Menschheit neue Wege zeigt, indem sie Vorurtheile und Überlieferungen hinwegräumt. — Was der bedeutende Däne gegenüber der Dichtkunst erkannt, gilt gleichermaßen von der fortschreitenden Tonkunst unseres Säculums. Ohne die moderne Kritik ist unsere moderne Musik undenkbar, ebenso undenkbar wären ohne sie Liszt und Wagner — diese zwei großen musikalischen Begriffe, die zusammengefaßt die Idee des modernen Staates musikalischerseits repräsentiren.

Die „zehnte Muse" waltete auch jetzt ihres Amtes in Weimar. Sie beschreibt den Umkreis des Dirigentenstabes Liszt's und ward dem hohen Aufflug seiner dem öffentlichen Kunstleben zugewandten Bestrebungen zum reinigenden und neuschaffenden Princip. Ihr Ausdruck ist vor allem: die lebendige Negation der bestehenden musikalischen Zustände.

„Die Lebenden zuerst!" — verlangte Liszt wieder und wieder angesichts der verschlossenen Thüren, welche zeitgenössische Werke

1) „Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrh." — V. Bd. S. 281 u. f.

bahnbrechenden Charakters seitens der Opern- und Koncertleitungen fanden, und brachte, also ausrufend, sie zur Aufführung. Das war der erste kühne Wurf gegen den Schlendrian, der als „zullendes Kind" an dem Herzen der Tradition sich wiegte. Der „gebräuchlichen Methode die Lebenden durch die Todten abzuthun", die gegen Wagner, Berlioz und ihn selbst im vollem Zuge war, trat er in vollster Entschiedenheit mit der Macht seines Beispiels in der Doppelgestalt als Dirigent und Reformator entgegen.

„Weit davon entfernt" — sprach er in seiner Robert Franz bahnbrechenden Schrift[1]) — „für die Lebenden und Herrschenden die Verherrlichungen der Apotheose zu verlangen, fordern wir für sie nur ein ihrem Verdienst gemäßes, ungeschmälertes Bürgerthum auf dem Gebiete der Kunst — ein Bürgerrecht ohne unaufhörliche Verbannungsdekrete, ohne ewige Anathema, welche sie als geheime und offene Feinde der ihnen vorangegangenen Meister, als gefährliche Brandstifter, mit einem Wort als schuldig an dem Verfalle der Kunst der Volksrache überweisen, bloß darum überweisen, weil sie es anders machen als die früheren Meister und, auf anderen Wegen nach anderen Idealen strebend, auch Meister werden."

Am schärfsten faßte Liszt die leitenden Ideen echter Kunstpflege in seinem Essay „Eurhanthe" zusammen. In drei Hauptpunkten formulirte er ihre dreifache Verpflichtung für Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft seitens der Opernleitung. Sie verlangt:

1) Eine intelligentere und wahrhaftere Pietät für die Meisterwerke früherer Zeiten, als sie die Erfahrung zeigt. In Folge dieser Pietät: Aufsuchen aller Varianten, aller neueren und besseren Übersetzungen, seltener Versionen, feiner und geschickter Verbesserungen; — Aufführung von Meisterwerken, welche durch unverdientes Mißgeschick der Vergessenheit preisgegeben sind; — kein planloses Durcheinander der Aufführungen von berühmten Opern früherer Meister; — bei ihrer Wiedergabe nicht jene Nachlässigkeit, als suche man sich eine lästige Pflicht vom Halse zu schaffen, ein Verfahren, welches das Andenken bedeutender Meister eher verunglimpft als pflegt; — die Aufführung solcher Werke in einer solchen Reihenfolge, welche das eine durch das andere zur Geltung bringt, so daß das Publikum zu einem innigeren Verständnis, zu einer Einsicht in den Standpunkt des Kunstideals, welches jenen Komponisten vorschwebt, herangebildet wird und gelangen kann — hauptsächlich aber: keine Reproduktion jener Meisterwerke ohne die hinreichenden Kräfte, ohne eine durchaus befriedigende Besetzung der

1) Liszt's „Ges. Schriften", IV. Bd., S. 210.

Partien, kurz ohne die Möglichkeit, sie mit Ehren zu Stande zu bringen . . . . . ohne des spöttischen Lächelns derer gewärtig sein zu müssen, welche befriedigenden Aufführungen derselben anderswo beigewohnt haben.

2) Thätige, beständige und gewissenhafte Pflege des Studiums von Werken, welche die Gunst der Gegenwart genießen. Hieraus die Forderungen: planvolles, unparteiisches Alterniren mit den besten Werken italienischer, französischer und deutscher Meister, ohne Vorurtheil gegen ein oder das andere Genre, ohne Ausnahme der einen oder andern Schule; — eifriges Bestreben, solche Aufführungen, indem man den angestrengtesten Fleiß auf das Einstudiren verwendet, durch entschiedenes Hervortreten künstlerischer Schönheiten zu charakterisiren, ihnen ein edleres Gepräge zu geben, als es bei solchen Theatern geschieht, wo man derartige Werke nur montirt, weil sie gerade Mode sind, weil sie „Einnahme machen" und man sich nur zu leicht mit einem wohlbestellten Theaterzettel begnügt; — rüstiges Angreifen eines neuen Werkes, sobald es erschienen ist, um es nicht etwa, wenn es allenthalben seine Carrière schon geendet hat, als alte Neuigkeit aufzutischen; ein derartig banales Verfahren Mumien auszustaffiren, kann nur den Erfolg haben, daß es die Bühne, welche sich damit befaßt, nach außen diskreditirt.

3) Ausgedehnte, unbeengte Gastfreundschaft gegen unedirte Werke, denen man eine Zukunft zutraut, und die sich durch bemerkenswerthe Eigenschaften, selbst wenn diese nur theilweise vorhanden sind, auszuzeichnen, sei der Autor berühmt, oder noch unbekannt, sei er aus Süd- oder Nord-, aus Ost- oder West-Deutschland, gehöre er unserer oder der andern Hemisphäre an; also Aufrechthaltung der Initiative gegenüber neuen Werken, sympathisch verständniswillige Aufnahme junger Talente und zu ihrer kräftigen Ermunterung die Aufführung ihrer Werke unter günstigen Auspicien; — nächstdem nicht nur flüchtige persönliche Bekanntschaft, sondern vertrauter Umgang mit allen bedeutenden dramatischen Talenten, ehrenvolles Geltendmachen derselben auf unserer Bühne; — strenges Verpönen und Verbannen aller bloß auf Schaulust berechneten Erscheinungen, vor denen die Kunst erröthen muß; — beharrliches, grundsätzliches Ausschließen aller vulgären Produktionen, durch welche selbst wirklich begabte Künstler nicht verschmähen Beifall zu erpressen und Vortheile zu verfolgen, die unter ihrer Würde sind."

Auch dem deutsch-nationalen Gedanken trug er Rechnung. Gegenüber der gleich einer Ehrensache kultivirten Gewohnheit bei Festgelegenheiten des Hofes vom Ausland die Opern zu holen, verlangte er von einer gediegenen vaterländischen Hofbühne noch speciell, daß sie jedes Jahr wenigstens eine neue Oper bringe, ohne nach Paris oder Italien zu schreiben — ein Grundsatz, den er in Weimar zur Geltung brachte.

Obwohl es den Anschein hatte — und wohl auch in der That so war —, als seien diese Forderungen in erster Linie an Weimars

Bühne gerichtet, deren Tradition ihr, nach Liszt's Auffassung, vor allen andern Hofbühnen Deutschlands die Ehrenaufgabe zuwies: der Zeit die Idealbühne zu geben, die sich frei macht und frei hält von jeder seligmachenden und zeitkonfessionellen Doktrin, und dem Kunstleben nach Individualität und nach der Zeiten Stand die ungehinderte Entwickelung gewährt —, als wolle er mit ihnen der Bühne Weimars ins Gedächtsnis zurückrufen, ja ihr einimpfen, was sie sich selbst schulde, als wolle er ihr zum Bewußtsein bringen, daß die Wiedergeburt ihrer Traditionen jetzt auf musikalischem Gebiet sich zu vollziehen habe: so trugen sie dennoch insgesammt eine Allgemeingültigkeit in sich, deren kritische Reflexe befruchtend, regenerirend auf die übrigen Bühnengruppen Deutschlands fallen mußten. Sie riefen die musikalischen Kunstanstalten und ihre Beflissenen zur Besinnung über ihre wahre Aufgabe, sie klopften an ihr Gewissen, indem sie ihnen eine Gesetzestafel hinhielten, deren Gebote — so weit es denkbar — alle Heilslehren echter Kunstpflege praktisch, ästhetisch und ethisch in sich begreifen.

Keine papierne Programme, bildeten sie den Inbegriff der eigenen Kunstvertretung seitens Liszt's. Jeder einzelne Punkt erhob sich hier zu einer stolzen Säule, berufen, das weite hohe Gewölbe echter Kunst zu stützen, — jeder derselben ward von ihm selbst mit einer ebenso beispiellosen Objektivität, wie Selbstverleugnung erfüllt. Bedingt von der Zeitlage, von den herrschenden Gewohnheiten als auch von dem stagnirenden Autoritätenkultus, mußte der Schwerpunkt als eine schneidige Negation des Bestehenden, auf die Initiative für die Werke fortschreitender Zeitgenossen fallen.

Von hier aus tritt musikgeschichtlich der große Wendepunkt ein, welcher — unser Jahrhundert in zwei Hälften getheilt — der Musik der zweiten Hälfte ein lebensfähiges und lebensmarkiges Fundament errang — ein Fundament, das die Erfüllung des Lebenszweckes der Kunst gewährleistete. Aber auch von hier aus spaltete sich die musikalische Welt in Parteiungen: in die Fortschrittspartei und in die Partei der Konservativen. Die erstere vertrat die musikalisch-dramatischen und symphonischen Principien R. Wagner's, Hector Berlioz', und Fr. Liszt's;[1]) die zweite vertrat die antikisirenden Principien

1) Über die historischen Ausgangspunkte dieser Principien, siehe I. Bd. dieses Werkes, VII. und VIII. Kapitel.

des Klassicismus nebst den ihm zufallenden Traditionen. Das Haupt jener war der „zweite Jupiter" Weimars, das Haupt dieser — falls man gewillt ist diese Bezeichnung dem Urheber des Kampfes der Gegenpartei zugeben — war kein Musiker, aber der Literarhistoriker Julian Schmidt.

Die Aufführungen Franz Liszt's, welche die schrankenloseste Opposition hervorriefen, gipfelten in der Wiedergabe der Schöpfungen des „musikalischen Triumvirats", mit welchem Wort seitens der Presse die drei bahnbrechenden Geister Wagner-Berlioz-Liszt häufig zusammengefaßt wurden. Obenan aber, alles überragend und in ihren Folgen über den ganzen musikalischen Erdkreis sich verbreitend, stand Liszt's kühne That der praktischen Einsetzung des Genius Richard Wagner's.

Liszt stand in dem Moment, da die „Tannhäuser"-Partitur vor ihm lag, in keiner andern Beziehung zu Wagner, wie zu unzähligen anderen Künstlern auch, denen er flüchtig begegnet und deren Namen und Person durch künstlerische Bestrebungen oder persönliche Begegnungen sich seinem Gedächtnis zurückriefen. Wagner hatte Liszt in Paris aufgesucht, zur Zeit, da er von innen und außen bedrängt, ein Namenloser, sich selbst noch Unbekannter, nach festem künstlerischen Boden herumirrte. Allein die Begegnung blieb fruchtlos. Verwundet durch den Glanz des andern, hielt Wagner sich zurück, behielt aber einen Stachel im Herzen, von dem jener nichts ahnte. Wagner hat das selbst erzählt und seinen damaligen Zustand geschildert.[1]) Jene Begegnung fand gegen Ende der 1840er Jahre statt,[2]) als Wagner in Paris Station genommen

---

1) „Eine Mittheilung an meine Freunde". R. Wagner's Gesammelte Schriften, IV. Bd.

2) Ob 1840 oder 1841, ist weder von W. noch von L. präcisirt worden, bleibt auch ohne Belang. Doch läßt sich folgendes hierüber argumentiren. Ein in jüngster Zeit von der Presse (s. „N. Zeitschrift f. M." 1887 S. 355) gebrachter, R. Wagner zugeschriebener Brief, nennt das Jahr 1839 (!) als das Jahr ihrer ersten Begegnung, was, da Liszt erst 1840 Paris wieder besuchte, nicht möglich ist. — Nach Glasenapp (R. Wagner's Leben u. Wirken. I. Bd. S. 110) wäre sie im Winter 1841 gewesen, was jedoch in sofern nicht zutrifft, als er Liszt's Beethoven-Koncert mit erwähnt, dieses aber im Frühjahr am 24. April 1841 stattfand (II. Bd. d. W. S. 103), Wagner aber — ebenfalls nach Glasenapp — schon am 7. April Paris verlassen hatte. —

Wenn diese Begegnung im Jahr 1840 war, so müßte es zur Zeit gewesen sein, als L. seine Privatmatinéen in den Sälen Erard (II. Bd. d. W. S. 96) gab, — war sie im Jahr 1841, so dürfte sie gewesen sein, nachdem Wagner's

und Liszt, ruhmumwogt, kurze Rast hier hielt. Alsdann begegneten sie sich in Berlin mit der Schröder-Devrient (1843?), — ein drittes Mal in Dresden, Februar 1844, als der Virtuose daselbst für das Naumann-Denkmal Koncerte gab.

Ein Abend bei Robert Schumann brachte beide Künstler zum ersten Mal in nähere Berührung. Allein der Abend verlief — wie Liszt der Verfasserin erzählte — im hohen Grade agitirt und hinterließ ihm, wenn auch keine böse aber auch keine angenehme Erinnerung. Meyerbeer war der Gegenstand einer heftigsten Debatte. Liszt ergriff die Partie des „Robert"-Komponisten und machte gegen dessen unversöhnlichste Antipoden geltend, daß trotz des Mangels höchster Kunstideale Meyerbeer eine Bühnengröße bleibe, die seine Zeitgenossen um Kopfeslänge überrage, daß er dem Fortschritt der Oper ersprießliche Dienste geleistet, auch Körner echter Musik gegeben habe —: die Gerechtigkeit verlange das anzuerkennen. Wagner und Schumann wollten diese Behauptung nicht gelten lassen, und so schied man in diesem Augenblick mehr verstimmt als geeint. Liszt hat mit seiner damaligen Behauptung recht behalten; im Laufe der Zeit erwies sie sich als ein objektives Urtheil.

Am 29. Februar wurde „Rienzi" aufgeführt. Liszt wohnte seiner Aufführung in einer Loge bei. Er war müde von einem Diner, und die Musik vermochte nicht, ihm weder über seine Müdigkeit, noch über jenen unangenehmen Abend hinüberzuhelfen. Und so verließ er das Opernhaus nicht zum Guten noch zum Schlimmen von Wagner als Komponist beeindruckt, aber mit der Ansicht, daß der „Rienzi" dem Einfluß Meyerbeer's nicht ganz widerstanden habe.

Der Virtuos zog seiner Straßen, mißtrauisch folgte ihm der Blick des dresdner Kapellmeisters. Der erregte Abend bei Schumann verwischte sich nicht bei letzterem, ja er fühlte sich verletzt in jenem instinktiven Gefühl seiner, obwohl noch nicht manifestirten, ihm aber fühlbaren Superiorität über den Opernbeherrscher, der, wie er sehr richtig urtheilte, seine Herrschaft nicht allein seinem Talent, sondern in gleichem Maße seinem Reichthum zu danken hatte. Von da datirt Wagner's heftige Verstimmung gegen

---

Name in Folge eines Schlesinger'schen Koncertes, welches am 4. Febr. eine Ouvertüre von ihm gebracht, in Künstlerkreisen mehr in Umlauf gekommen war. —

Liszt, der er Andern gegenüber ungenirt in gereizter Weise Ausdruck gab. In seinen Briefen[1]) allerdings, welche von ihm in Sachen des Weber-Denkmals (1845) und dann in eigenen Angelegenheiten (1846—48) an den einflußreichen Künstler gerichtet, dessen Intervention erstrebten, finden sich keine Spuren einer solchen vor. Aber sie existirte nach Wagner's eigenem Zeugnis. Auch kannte sie Liszt. Sie befremdete ihn, ohne seine Hülfsleistungen zu beeinträchtigen.

Da ließ sich im Jahre 1848 Liszt in Weimar nieder. Wenn auch in der Annahme, daß sein Aufenthalt ein vorübergehender sein werde, war es naturgemäß für ihn, sich am Musikleben daselbst zu betheiligen. Er that es mit dem Entschluß vorzugehen.

Am Geburtstage seiner Beschützerin Marie Paulowna wurde alljährlich eine neue Oper aufgeführt. Er selbst hatte am letzten 16. Februar Flotow's „Martha" dirigirt. Jetzt suchten seine Blicke nach einem Werke, das zur Festfeier sich eigne, das deutsch und noch unbekannt sei. Er dachte an den „Tannhäuser", der — Dresden ausgenommen — noch nirgends eine Aufführung gefunden hatte. Allein sein Vertrauen zu Wagner war schwankend. Bei einer Oper von Meyerbeer würde er sich nicht besonnen haben; von diesem aber gab es zur Zeit kein neues Werk. — Nun ereignete es sich, daß gerade die Fürstin in Paßangelegenheiten nach Dresden reisen mußte. Da sagte ihr Liszt: „Lassen Sie sich von Lüttichau[2]) den ‚Tannhäuser' geben. Wenn er Ihnen gefällt, und zur Geburtstagsfeier der Großherzogin passend erscheinen sollte, bringen Sie mir von Wagner die Partitur mit."

Und die Fürstin erreichte, wenn auch mit Widerstreben und unter Spötteln des Intendanten, der im „Tannhäuser" nur verworrenes Zeug sah, das man einem gebildeten Publikum nicht vorsetzen dürfe, eine Aufführung. Von Weber, meinte er, hätte Wagner lernen können, der habe befriedigend geschlossen — Wagner höre ja mit der Trauer auf! — Das Finale war noch nicht erreicht, als sich die geniale Frau auch schon für den getadelten Hofkapellmeister entschieden hatte. „So ganz talentlos", wandte sie sich lächelnd zu Lüttichau, „scheint mir Wagner doch nicht zu sein." —

Andern Morgens richtete sie an Wagner einige Zeilen und

1) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1887.) I. Bd. Nr. 2—9.

2) Damaliger Intendant der Hofbühne zu Dresden.

bat um seinen Besuch. Zur bestimmten Stunde erschien er. Nach der Beschreibung der Fürstin war sein Kopf noch nicht so stolz gehoben, seine Haltung, sein Gang nicht so fest, wie zwanzig Jahre später. Bescheiden und linkisch, wagte er kaum sich zu setzen. Sie brachte ihm die Grüße Liszt's, sprach davon, daß sie gestern den „Tannhäuser" gehört und er ihr sehr gefallen habe.

„Wirklich, wirklich?" — entgegnete Wagner.

Sie bezeichnete ihm einige Stellen, die besonders ihre Sympathie erweckt hatten, und wieder sagte er, aber funkelnden Auges: „Wirklich, wirklich!" —

„Und" — schloß die Fürstin, auf das Ziel ihrer Unterredung kommend — „würden Sie etwas dagegen haben, wenn Liszt die Oper in Weimar aufführen würde?"

Das fuhr in Wagner wie ein elektrischer Schlag. Nach wenigen Stunden war die Partitur in den Händen der Fürstin.

Als Liszt die Partitur durchflogen, schwanden seine musikalischen Bedenken, aber freundschaftliche Rücksichten erschwerten ihm seinen Entschluß. Denn aus ihr blitzte ihm der Todesstoß entgegen, der die Meyerbeer'sche Alleinherrschaft beenden mußte. Und dann: Hector Berlioz, dessen „Benvenuto Cellini" das älteste Anrecht auf seine Hülfe hatte! Aber „Cellini", anstatt „Tannhäuser", konnte er nicht als Festoper wählen, weil solche Wahl im Widerspruch mit seinem Grundsatz: eine deutsche Hofbühne dürfe nur eine deutsche Oper bei derartigen Festlichkeiten bringen, gestanden wäre. Und was Meyerbeer anbetraf — er sah es deutlich: was beide, Meyerbeer und Scribe mit allen ihren Werken an blendendem Pomp und Schimmer auch gegeben: dieser eine Mann, Musiker und Dichter zugleich, übertraf sie mit diesem einen Werk. Nicht allein ein Todesstoß, auch ein neues Ideal blinkte ihm aus dieser Oper entgegen. Zugleich konnte er sich nicht verhehlen, daß ein Eintreten für den „Tannhäuser" ihm zwei Freunde kosten werde. Der heftige Kampf, der in ihm zwischen dem Menschen und dem Künstler entbrannte, erscheint insbesondere bei seiner persönlichen Liebe für Berlioz nur zu gerechtfertigt. Während er geneigt war, dieser den Sieg einzuräumen, stellte sich die Fürstin auf die andere Seite. In dem kleinen Oratorium entschied er sich. Mit feierlichem Ernst, todtbleich, trat er aus demselben zurück: die ihm als Künstler heilige Sache der Kunst hatte die menschliche Rücksicht bezwungen. —

Schon nach einigen Tagen erhielt Liszt die großherzogliche Genehmigung zur Erwerbung der Oper, und Eduard Genast, damals Regisseur der Hofbühne, reiste nach Dresden, um alles Nöthige zu beschaffen, und die Weisungen des Komponisten einzuholen.

Gleichsam als Vorstudie und Vorboten führte Liszt im ersten Hoftheater-Koncert[1]) am 12. November 1848 die „Tannhäuser"-Ouverture auf. Dieselbe hatte außerhalb Dresdens nur eine Aufführung gefunden: in Leipzig unter Mendelssohn im Februar 1846.[2]) Mit einem vollständigen Fiasko belegt, schien sie für immer beseitigt, noch ehe sie wirklich gelebt. Man kopfschüttelte und lachte jetzt ob des Wagnisses seitens des dirigirenden Ex-Virtuosen, man rumorte, als die Aufführung vollständig gelungen, Liszt die Ouverture als eine der bedeutsamsten der Zeit pries.

Als es laut wurde, daß er die ganze Oper zur Festfeier aufführen werde, wurden die Weimaraner über die Verrücktheit des Hof-Kapellmeisters sehr ungehalten. Hätte man im Jahre 1848 Dynamit und Sprengstoffe, wie vier Jahrzehnte später, mit so virtuoser Leichtigkeit zu behandeln gewußt — wer weiß, welche Ereignisse sich auf dem klassischen Boden Ilm-Athens abgespielt hätten. So aber schwirrten nur Urtheile Dresdener Referenten als Brandkugeln durch die Luft: „Nur Lokalmusik!" — „Pfui, der Schlüpfrigkeit!"[3]) — „Zu verworren, um ausführbar zu sein!" Mit ihnen fand man es unbegreiflich, daß Tannhäuser, um sich der Venus zu entziehen, ausruft: „Mein Heil ruht in Maria"! Mit ihnen wiederholte man: „Unwillkürlich sieht man auf den Theaterzettel, zu erfahren, wer diese Maria ist."[4]) Referate, welche dem Werk Gerechtigkeit hatten widerfahren lassen und über dem kritischen Durchschnittsmaß standen,[5]) blieben — es war

---

1) In Ermangelung eines Koncertsaales wurden in Weimar die Koncerte im Hoftheater abgehalten.

2) Glasenapp deutet auf eine zweite Aufführung hin, die vor der zu Weimar in München unter Lachner stattgefunden habe, was jedoch ein Irrthum ist. Die erste Aufführung der „Tannhäuser"-Ouvertüre fand in München am 1. November 1852 in einem Abonnement-Koncert der Hofkapelle statt.

3) „N. Zeitschrift f. M." 1845/II S. 159.

4) Ebendaselbst.

5) Die „Augsb. A. Zeitung" vom 7. Nov. 1845 Nr. 311 (geschr. von Dr. H. Franck); die „Deutsche A. Z." 1845 Nr. 295 und 320.

damals, wie heute — so gut, wie nicht geschrieben. Der Anfang der Proben wurde zu einem Anfang allgemeiner Ärgernisse.

„Warum", rief eines Abends bei einem solchen Streit am Weintische des „Erbprinzen" ein Kammerherr v. Mangold aus, „warum kann man nicht eine Oper aufführen, die von Paris kommt? So eine deutsche zu nehmen, das ist ja eselhaft!"

„Was? — eselhaft?!" flammte Liszt im höchsten Zorn auf. „Esel rechts, Esel links! Ich gehe meinen Weg! Und die Oper wird gegeben!"

Esel rechts, Esel links — das war ein böses Wort. Der Künstler wurde von dem Kammerherrn verklagt und, wegen ungebührlicher Ausdrücke über das Publikum, zu einer Strafe von 20 Thalern verurtheilt. „Ah", lachte Liszt, „da haben sie sich das Diplom der Eselei gegeben" und appellirte an den Großherzog. Auf dessen Befürwortung sprach ihn der Gerichtshof zu Jena frei.

Welche Schwierigkeiten Liszt bei dieser Aufführung zu überwinden hatte, ist jetzt, da der „Tannhäuser" eine Popularität erlangt hat, welche die des „Freischütz" weit hinter sich läßt und nur mit der universellen des „Don Juan" vergleichbar, ist jetzt, da Wagner nächst Bismarck der populärste Name unserer Zeit geworden, kaum vorstellbar, und wir müssen uns nahezu besinnen, daß es Jahre gegeben — und daß wir sie selbst mit erlebt —, während welchen der „Tannhäuser" verhöhnt und verwehmt war und, wer es wagte, ihm das Wort zu reden, als Lästerer der heiligen Gesetze der Kunst, sowie als illoyaler Unterthan und Staatsbürger gebrandmarkt wurde. Liszt hatte, abgesehen von vielen technischen, die Aufführung erschwerenden Dingen, die öffentliche Meinung, hinter ihr die gesammte deutsche Presse, die Weimaraner Staatsbürger und seine Kapellmusiker gegen sich. Sein Muth, seine Energie und Begeisterung, die überzeugende Macht, mit welcher er alle Einwürfe der letzteren widerlegte, führte ihn zum Sieg, der auch zugleich bewies — was bezüglich einer Aufführung dieser Oper seitens anderer Städte von Wichtigkeit war —, daß das Werk auch mit einem weniger glänzend besetzten Sänger- und Orchesterpersonal, als das der dresdener Hofbühne, zur künstlerischen Geltung kommen konnte, mit einem Wort: daß es lebensfähig sei. Für Weimar aber hätte keine passendere Festoper aufgeführt werden können als der „Tannhäuser" mit seinem den Thüringer Landen entnommenen und ihrem Fürstenhaus so eng verbundenen

Sagenkreis. Am Abend der Festvorstellung waren alle Gemüthsspreizen des Publikums wie hinweggespült, so daß es, aller Etiquette und des anwesenden Hofes vergessend, in stürmischen Beifall ausbrach. Der „Tannhäuser" war buchstäblich über Nacht in Thüringen volksthümlich geworden.

Diese Aufführung des „Tannhäuser" am 16. Februar 1849 nebst ihrer Wiederholung am 18. Februar,[1]) war die erste große Antithese, welche Liszt den stumpfen, bequemer Gewohnheit ergebenen musikalischen Zuständen entgegenstellte. Das in jenem Moment noch unerschlossene Geheimnis des „Tannhäuser": der musikalisch-dramatische Reformgedanke, war für ihn keines. Wie ein von ihm selbst geschaffenes Werk lag jeder Gedanke, jeder Ton, jede Geste seiner Seele, offen vor ihm. Und so groß die Aufführung selbst als eine Künstlerthat preisenswerth ist, so tritt sie zurück vor dem psychologischen Phänomen dieser geistigen Übereinstimmung, welche Liszt prädestinirte jenen Gedanken auszusprechen, aber auch der deutschen Nation den Genius Wagner's zu retten. Was er nach dieser Seite hin für Wagner geworden, trat nie heller zu Tage als durch die Veröffentlichung des Briefwechsels (1841—1861) der beiden Meister. Der Brief, welchen Wagner nach der Aufführung des „Tannhäuser" an Liszt richtete,[2]) bildet den Anfang zu diesen Erschlüssen. Dabei wirft er grell flackernde Lichter auf die damalige Lage des dresdener Hofkapellmeisters, der aus Liszt's That wieder „Muth zum Ertragen!" zu gewinnen vermeinte. Auf diesen Brief sei verwiesen.

Er ist vom 20. Februar — bei keiner der beiden für ihn so bedeutsamen Aufführungen hatte der Komponist zugegen sein können. „In der verflossenen Woche" — schloß er denselben — „war es

---

1) Der Hof-Theaterzettel dieser epochemachenden „Tannhäuser"-Aufführungen führt als Personal an:

Landgraf Hermann . . .	Herr	Hofer.
Tannhäuser	„	Tichatschek von Dresden.
Wolfram.	„	Milde.
Walther	„	Schneider.
Bitterolf	„	Schulz II.
Heinrich der Schreiber . .	„	Fuhrmann.
Reimar	„	Weiß.
Elisabeth.	Frl.	Agthe.
Venus.	„	v. Haller.
Hirt	„	Baum.

2) I. Bd. Nr. 13.

mir unmöglich, meinen Peiniger um einen kleinen Urlaub anzugehen; gern wäre ich sonst gekommen, wenn auch nur, um ein paar Stunden heiter und aufgeweckt mit Ihnen zu verbringen und Ihnen meine hohe Freude über Sie zu bezeugen. — Nehmen Sie für heute so vorlieb! Es kommt alles aus vollstem Herzen und Thränen habe ich dabei auch im Auge."

Das Wiedersehen ließ nicht allzulange auf sich warten. Wagner kam. Liszt wohnte noch im „Erbprinzen", als der Dresdner Hof-Kapellmeister an einem regentrüben Maitag — es war am 13. Mai 1849 —, ein Reisetäschchen in der Hand, unerwartet bei ihm eintrat — ein flüchtiger Revolutionair, der mit dem Paß des Schriftstellers Dr. Adolf Widemann sich deckte. Niemand aber war weiter davon entfernt ein Politiker zu sein, als Richard Wagner, und selbst die von ihm gespielte Barrikadenrolle ist nicht im Stande ihn in Wirklichkeit zu einem politischen Revolutionair zu stempeln. Sie war nur die Gastrolle eines verzweifelten Komponisten, der noch unter den Schaffensschauern eines soeben beendeten Werkes — des „Lohengrin" — stand, und das unglückselige Bedürfnis gefühlt hatte, seiner Partitur eine Baßklarinette einzuverleiben, während die Dresdener Hofkapelle keine besaß, der Intendant keine anschaffen, und der Hof-Kapellmeister sie nicht streichen wollte. Es war der alte Kampf ums Dasein, der, im Hintergrund eine langjährige Unterdrückung berechtigter Bestrebungen, dem ersten Luftzug sich hingiebt, den Knebel vom Munde reißt und den Schrei ausstößt, der die Brust zu ersticken droht. Ja — Wagner war Revolutionair, aber aus und mit musikalischen Motiven.

Als es dunkelte, führte Liszt den aufgeregten, mit Gott und der Welt grollenden Mann zur Altenburg, wo die Fürstin ihn gastfrei aufnahm. Aber die kluge Frau bewog ersteren im Stillen zur Großherzogin zu gehen, ihr die Sachlage zu vertrauen und ihren Schutz und Rath einzuholen. Dieser lief dahin aus: den Flüchtling ruhig in der Altenburg zu belassen bis der Dresdener Steckbrief einlaufe; ein Wink werde ihn noch immer rechtzeitig seine Reise fortsetzen lassen.[1]

---

1) Diese Freundlichkeit seitens der Großherzogin war nach Annahme der Fürstin ein Ausdruck der großherzoglichen Hoffnung: die Zwangslage der Fürstin bald aufgehoben zu sehen, daß sie sich dort wohl fühle und hiemit der große Künstler Weimar erhalten bleibe.

So genoß Wagner 8—10 Tage, ohne polizeilich beunruhigt zu werden, die Gastfreundschaft der Fürstin Wittgenstein. Auf der Altenburg aber gab es stürmische, aufgeregte Stunden. In Wagner's Gehirn wühlte sein noch nicht geschriebenes Schriftchen „Revolution und Kunst", auch die Phylosophemen des „Kunstwerks der Zukunft" ergoßen sich wie Lavaströme über seine Lippen, von der scharf und christlich denkenden Fürstin vielfach angegriffen, bestritten, auch widerlegt. Auf diese Dispute bezieht sich die Stelle in Wagner's Briefen,[1]) wo es heißt: „Ob du ihr mein Manuskript zeigen sollst, weiß ich nicht recht: ich bin darin so stark Grieche, daß ich mich nicht recht zum Christenthum bekehren konnte." — Bei diesem Aufenthalt ermöglichte Liszt, daß Wagner, ohne bemerkt zu werden, einer Probe seines „Tannhäuser" beiwohnen konnte. Über sie äußerte Wagner jene auf die tiefliegenden Geistesbeziehungen der beiden Meister denkwürdigen Worte: „Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, das fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ."

Nach der Probe begaben sich Beide, Liszt und Wagner, begleitet von Eduard Genast und R. v. Milde, die mit ins Geheimnis von der Gegenwart des Flüchtlings gezogen waren, in den „Russischen Hof." In einem Privatzimmer besprachen sie seine Angelegenheiten, und Wagner, Geniusberauscht, sprach ihnen von seinen Kunstideen, wobei ihm das erste Wort über ein von der Nation zu errichtendes neues Opernhaus,[2]) das seine Freunde wie ein schönes Traumgesicht berührte, entfiel.

Die Nachricht: der Steckbrief sei unterwegs, ließ Wagner am folgenden Morgen weiter eilen. Liszt gab ihm das Geleite bis Eisenach. Er bestimmte den Flüchtling, seinem Reiseplan eine kleine Wanderung zum Schauplatz des Minnesängerkampfes einzuschieben. Auf diesem Weg zur Wartburg hinan war es, daß Liszt — nach Angabe der Fürstin — seinen (Kap. I.) erwähnten musik-dioramischen Gedanken Wagner mittheilte. Auf der Burg aber domilicirte bereits seit mehreren Tagen Liszt's hohe Beschützerin, die Großherzogin. Neugierig, den genialen „Tannhäuser"-Komponisten und sonderbaren Revolutionair von Angesicht

1) I. Bd. Nr. 25.

2) Die Kenntnis dieser Zusammenkunft dankt die Verf. Herrn v. Milde.

zu Angesicht zu sehen, — was in Weimar zu bewerkstelligen unmöglich gewesen wäre — hatte sie vor ihrer Abreise den Wartburg-Besuch mit ihm besprochen. Nun stand Wagner vor ihr. Niemand ihres Gefolges ahnte in dem Gefährten des großherzoglichen Hof-Kapellmeisters den „Hochverräther." Sie unterhielt sich geraume Zeit ebenso geistreich, wie huldvoll, mit ihm. Wagner aber, erst betroffen, vergaß ihr gegenüber seinen Fürstengroll und ergoß sich, als beide Künstler wieder zur Wartburg hinabeilten, über dieses Begegnis in enthusiastischester Weise, welche noch in seinem Brief an Liszt, datirt Reuil 19. Juni, nachhallte.[1])

Noch während seines Obdachs auf der Altenburg hatte der Flüchtling die Idee seines „Lohengrin" Liszt und der Fürstin mitgetheilt, und zugleich zu seiner näheren Erörterung brieflich seine Frau beauftragt die Partitur, die er noch keinem Künstler vorgelegt hatte,[2]) nach Weimar zu senden. Erst nach seiner Abreise traf dieselbe ein. Während Wagner auf dem Weg nach Paris, saß Liszt am Klavier im Arbeitszimmer der Fürstin, die „Lohengrin"-Partitur vor sich, aus ihr spielend und singend, neben ihm spannungsvoll seine große Freundin. Drei Tage von früh bis Abend saßen so die Beiden, kein Besuch wurde angenommen, die Speisen brachte bald ein Diener, bald die Prinzessin, und wurden auf ein kleines Tischchen, das seinen Platz neben dem Instrument hatte, gestellt. Als diese Tage anstrengendster und genußvollster Arbeit vorüber waren, hatte Liszt den Genius Wagner's in seiner ganzen Flugkraft erkannt. Von einer Aufführung des „Lohengrin" aber sah er noch ab. Vorläufig auch hatte ihm Wagner die Partitur nur zur Prüfung eingehändigt und dieselbe erfolgte erst später an ihn zurück. Die formellen und technischen Schwierigkeiten dieses Werkes schienen ihm unüberwindbar.

1) Die betreffende Stelle lautet (I. Bd. des „Briefwechsels S. 27):

„Dir persönlich kann ich wohl versichern, daß meine durch unbemäntelte Sympathie mit der in Dresden zum Ausbruch gekommenen Bewegung kund gegebenen Gesinnung weit entfernt von jenem lächerlich fanatischen Charakter ist, der in jedem Fürsten einen verfolgungswürdigen Gegenstand erblickt: theilte ich diesen wunderlichen Fanatismus, so würde ich natürlich schon haben Skrupel empfinden müssen, als ich mich mit höchster Unbefangenheit der Großherzogin von Weimar näherte. Nun, gegen Dich habe ich mich wohl nicht zu vertheidigen: Du kennst den bittern Quell der Unzufriedenheit, der mir aus der Ausübung meiner geliebten Kunst entsprang," u. s. f.

2) „Briefwechsel" ꝛc. Brief Nr. 17. (An Herrn O. L. B. Wolff.)

Das Sujet erweckte ihm ebenfalls Bedenken: „Die wundervolle Partitur des Lohengrin" — schrieb er an den Komponisten — „hat mich tief eingenommen, ich würde jedoch für die Aufführung die hochideale Färbung fürchten, welche Du beständig beibehalten hast. Du wirst mich für einen Krämer halten, theurer Freund, aber ich kann nichts dazu, und meine wahrhafte Freundschaft für Dich berechtigt mich zu sagen . . . . . .[1])

Als Wagner unterm 21. April 1850 an Liszt schrieb:[2]) „Lieber, soeben las ich in der Partitur meines Lohengrin — ich lese sonst nie in meinen Arbeiten. Eine ungeheure Sehnsucht ist in mir entflammt, dies Werk aufgeführt zu wissen. Ich lege Dir hiermit meine Bitte an das Herz, führe meinen Lohengrin auf! Du bist der Einzige, an den ich diese Bitte richten möchte: Niemand als Dir vertraue ich die Creation dieser Oper an: aber Dir übergebe ich sie mit vollster freudigster Ruhe." . . . „Führe den Lohengrin auf und laß sein Inslebentreten Dein Werk sein" —, war das leichter gesagt, als gethan. Es gab Scharmützeln zwischen Liszt und der Fürstin. Seine vieljährigen Beziehungen zu Meyerbeer, die manche Freundlichkeit, die dieser ihm erwiesen, erweckten seine früheren Skrupel. Die Fürstin aber stand wieder auf Wagner's Seite und betonte, daß für Wagner die Bahn gebrochen werden müsse. Ihre Entschiedenheit gab den Ausschlag: Liszt holte beim Großherzog die Genehmigung zur Aufführung des Werkes ein.

Aber Schwierigkeiten über Schwierigkeiten! Eine Oper, wie der „Lohengrin" war bis dahin ein unentdecktes Land, zu dem kein gebahnter Weg führte, er mußte erst geschaffen werden. Liszt schuf ihn. Mit unermüdlicher Sorgfalt bildete er das Orchester in unzähligen Einzelproben allmählich zu der technischen und geistigen Höhe, welche die Ermächtigung zur „Creation" beantworten konnte. Die verhängnisvolle Blaßklarinette fehlte nicht; sie war in Walbrül's Händen. Eine unbeschreibliche Begeisterung erfaßte, vom Dirigenten ausgehend, alle Mitwirkenden. „Wir schwimmen ganz im Äther Deines Lohengrin," schrieb er dem Exilirten,

---

1) Hier bricht dieser Brief ab, welcher augenscheinlich coupirt, weder Datum noch Ort angiebt. („Briefwechsel" I. Bd. Nr. 21).

2) Ebend. I. Bd. Nr. 31.

indem er ihm einen kurz gefaßten, aber mit jedem Wort bedeutungsvollen Bericht erstattete.[1])

Am 28. August 1850 war in Weimar die Inaugurationsfeier des Herder-Denkmals, zugleich eine Feier des Geburtstags Göthe's. Auf dem Fest-Programm prangte „Lohengrin".

Die öffentliche Creirung des „Lohengrin" fand durch Liszt am 28. August 1850 zu Weimar statt.[2])

Die Göthe- und Herder-Festlichkeit mit Liszt's Aufführung des „Lohengrin" hatte viele geistig distinguirte Fremde in Weimar versammelt, unter ihnen Dingelstedt, der den Fest-Prolog gedichtet,[3]) Gutzkow, Bettina, Julian Schmidt, Franz Brendel (?), J. Janin, J. C. Lobe, Raff, Alex. Ritter, Theod. Uhlig, Fischhoff, Schaller (der Bildner der Herder-Statue) und viele Andere.

Der Erfolg der Aufführung trat jedoch hinter dem des „Tannhäuser" zurück. Die Anwesenden waren enttäuscht. Weder die fremden Musiker noch die Dichter und Schriftsteller hatten eine Ahnung von dem, was Wagner erstrebt — nicht von der dramatischen Idee, die hier musikalisch geschaffen vorlag, nicht von dem sprachmelodischen Princip der Melodie, nicht von der Behandlung des Orchesters, nicht von dem großen scenischen Aufbau und seiner Durchführung — von nichts und nichts. Und daran trug die Schuld: das Ohr der Gewohnheit, der mächtigen Gewohnheit! Die Gäste verließen Weimar mit der Überzeugung, Wagner, wie Liszt, habe eine unbegreifliche Thorheit begangen. Letzterem gegenüber machten sie hieraus kein Hehl; es gab die heftigsten Debatten. Bei einer derselben — bei einem Souper,

1) Brief Nr. 36. Ohne Datum.

2) Das Sängerpersonal, welches diese erste „Lohengrin"-Aufführung mit ermöglichte und die einzelnen Rollen gleichsam praktisch schuf, bestand laut des Hof-Theaterzettels aus:

Herr Höfer	— König Heinrich	Herr Milde	— Telramund,
„ Beck	— Lohengrin	Frl. Fastlinger	— Ortrud
Frl. Agthe	— Elsa,	Herr Pätsch	— der Heerrufer.
	Frau Hettstedt — Gottfried.		

Die Sängerin Rosa Agthe (spätere Frau Milde) hat sich insbesondere durch die edle Interpretation der Elsa einen bleibenden Namen erworben.

Wiederholungen des „Lohengrin" erfolgten am 31. August, 14. Sept., 9. Okt. desselben Jahres; — 1851 wurde er nur einmal (11. Mai), 1852 dagegen viermal (11. Jan., 5. Juni, 3. Okt., 27. Nov.) aufgeführt.

3) Vor der „Lohengrin"-Aufführung von dem Hofschauspieler Jaffé gesprochen.

das die einheimischen und fremden Künstler vereinte — eiferte namentlich Bettina gegen das Werk und gegen Liszt's Aufführung. Da sprang dieser auf und rief begeistert das historische Wort: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders! Mit Wagner's Opern stehe und falle ich!"

An diesen aber schrieb er:

> „Dein Lohengrin ist vom Anfang bis Ende ein erhabnes Werk. Bei gar mancher Stelle sind mir die Thränen aus dem Herzen gekommen. — Da die ganze Oper ein untheilbares Wunder ist, kann ich Dir unmöglich diesen oder jenen Zug, diese oder jene Kombination, diesen oder jenen Effekt besonders hervorheben.
>
> — Gerade so wie es dem frommen Geistlichen erging, der Wort für Wort die ganze „Nachahmung Christi" unterstrich, möchte es geschehen, daß ich Note für Note Deinen ganzen Lohengrin unterstreiche. Für diesen Fall möchte ich jedoch gern mit dem Ende beginnen, nämlich mit dem Duett des 3. Aktes zwischen Elsa und Lohengrin, welches für mich der Höhepunkt des Schönen und Wahren in der Kunst ist."[1] —

Als Liszt nach den ersten „Lohengrin"-Aufführungen — insbesondere nach den Berichten Dingelstedt's in der „Augsb. A. Z." — wahrnahm, daß der Kontrast zwischen den Ideen Wagner's und den Ideen der herrschenden Gewohnheit d. i. der eingerosteten Übel seitens der Sänger, der Kritik, des Publikums[2] zu groß war, um ohne weitere Vermittelung aufgehoben werden zu können, setzte er sich hin und schrieb seine Essays über „Lohengrin", welche in Frankreich im »Journal des Débats«, in Deutschland in der „Illustrirten Zeitung" und endlich noch in Broschürenform, verbunden mit Aufsätzen über „Tannhäuser" (vordem 1849 im »Journal des Débats« veröffentlicht) unter dem Titel: »Lohengrin et Tannhäuser de R. Wagner«[3] in Druck erschienen, beide mit Notenbeispielen.

Diese Schrift, welche, wie Brendel es damals aussprach, „durch ihre Neuheit in der analytischen Behandlung des Stoffes epochemachend in die musikalische Literatur" eingriff,[4] legte die

---

1) I. Bd., 40. Brief.

2) Siehe „Briefwechsel" ꝛc. I. Bd. S. 92.

3) Bei F. A. Brockhaus in Leipzig 1851; deutsch: bei Eisen in Köln. „R. Wagner's Lohengrin und Tannhäuser" 1851. — Neu bearbeitet: bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig, „Fr. Liszt's Gesamm. Schr." 1881, III. Bd. 2. Abth.

4) „N. Zeitschr. f. M." 35. Bd. (1851) Nr. 22.

Bedeutung und den Werth der Werke Wagner's dar — ein Kunstwerk aus dem Kunstwerk. Als psychologischer Grundzug derselben tritt uns die schon bei Besprechung der „Tannhäuser"-Aufführung Liszt's erwähnte Geistesverwandtschaft beider Meister wie ein geheimnisvolles Naturwalten entgegen. Und wenn Wagner noch vor kurzem gegen Th. Uhlig äußern konnte: „In meiner Denkweise begreift er mich nicht, mein Handeln ist ihm durchaus zuwider",[1]) so schreibt er jetzt an Liszt: — —

„— — — wir nähern uns in den allerwichtigsten Fragen fast schon so vollständig, daß wir mit vollem Grunde behaupten dürfen, — wir seien Eins!"[2])

Und bald darauf:[3])

„Es ist mir, als ob in uns sich zwei Menschen begegneten, die von den beiden entgegengesetztesten Seiten ausgingen, um in das Herz der Kunst zu dringen und dort nun in der Freude ihrer Entdeckung sich brüderlich die Hand reichen. Nur in dieser Freude vermag ich es Deine bewundernden Ausrufe ohne Beschämung hinzunehmen, denn ich weiß, wenn Du meine Fähigkeiten und das durch sie Geleistete preisest, so drückst auch Du nur Deine Freude darüber aus, daß wir uns im Herzen der Kunst begegneten."

Geradezu ergreifend aber klingt Wagner's Erguß, datirt: Zürich, 18. April 1851:[4])

„Und wie merkwürdig geht es mir immer mit Dir! Wenn ich Dir mein Liebesverhältnis zu Dir beschreiben könnte! Da giebt es keine Marter, aber auch keine Wonne, die in dieser Liebe nicht bebte! Heute quält mich Eifersucht, Furcht vor dem mir Fremdartigen in Deiner besonderen Natur; da empfinde ich Angst, Sorge — ja Zweifel — und dann wieder lodert es wie ein Waldbrand in mir auf, und alles verzehrt sich in diesem Brande, daß es ein Feuer giebt, das nur der Strom der wonnigsten Thränen endlich zu löschen vermag. — Du bist ein wunderbarer Mensch, und wunderbar ist unsere Liebe! Ohne uns so zu lieben, hätten wir uns nur furchtbar hassen können."

Liszt's Lohengrin-Tannhäuser-Schrift mit ihrem hinreißenden Styl, der Neuheit und Kühnheit ihrer Bilder, dem Schwung ihrer Ideen, der tiefen Erfassung des innersten Wesens des Kunstwerks,

---

1 „Briefe von Wagner an Uhlig" ꝛc. Brief Nr. 14. Breitkopf und Härtel 1888.

2) „Briefwechsel" ꝛc. I. Bd. Brief Nr. 46.

3) Ebend. Brief Nr. 49.

4) Ebend. Brief Nr. 59.

warf die ersten hellen Streiflichter über das von Wagner gegebene neue Opernideal. Nun folgten allmählich Bekenner auf Bekenner, Wagner's Schriften erschienen, Fr. Brendel trat mit der „Neuen Zeitschrift für Musik" für sie ein, Gleichgesinnte schlossen sich mit Wort und Werk an. Aber auch die Gegner mehrten sich gegen Liszt's und Wagner's Thun und Schaffen zu erbittertestem Kampfe.

Auf ihrer Seite standen so ziemlich die einflußreichsten großen und allgemeinen Zeit-, Tages- und musikalischen Fachblätter mit dem Literarhistoriker Julian Schmidt und dem Mozartbiographen Otto Jahn in den „Grenzboten", dem Literaten G. Kühne in der „Europa", dem Musikfeuilletonisten Ed. Hanslick in der Wiener „Freien Presse", Al. v. Wolzogen in der „Augsb. Allg. Zeit.", dem Redacteur Ludw. Bischoff und Ferd. Hiller in der „Rhein. Musik-Zeit.", denen sich nicht minder erbost die Leipziger und Berliner „Allg. Musik-Z.", das „Echo", die „Signale" u. a. anschlossen. Das konservative Hüteramt in der Praxis aber besorgten die Dirigenten Fr. Lachner, Jul. Rietz, Ferd. Hiller u. A., die keinen Taktstock zur Vorführung eines von Liszt in Weimar vertretenen Werkes erhoben hätten.

Auf der anderen Seite stand kein Heer von Preßorganen, nur eine kleine Anzahl von den Fortschrittsideen begeisterter, zum Theil noch jugendlicher Männer: R. Wagner's Freund Theod. Uhlig, Rich. Pohl („Hoplit", der Schwerbewaffnete), Franz Müller („Bertram"), H. Porges, Alex. Ritter, Rob. Franz, Graf Laurencin, Louis Köhler, auch der charakterstarken Louise Otto, als der ersten Frau,[1] die zu den Vorkämpfern des musikalischen Fortschritts zählte, sei hier gedacht;[2] ferner: der Theoretiker Weitzmann, die hochtalentirten jugendlichen Künstler, theils Schüler Liszt's, Feuergeister edelsten Schlags: H. v. Bülow, H. v. Bronsart, Felix Dräseke, P. Cornelius u. A.; die Dirigenten v. Seifriz (Löwenberg), Ed. Stein (Sondershausen), Carl Riedel (Leipzig), L. Damrosch (Breslau) u. A.

Diese Pioniere fanden ihren literarischen Sammelplatz in der „Neuen Zeitschr. für Musik", deren Redacteur, der nach

1) Als zweite darf sich die Verfasserin nennen, die von Holstein aus, in den Hamburger „Jahreszeiten", herausgegeben von dem freisinnigen Feodor Wehl, propagandirte.

2) Siehe „N. Zeitschr. f. M." 1889 Nr. 9.

Seite der Kritik schöpferisch angelegte Musikhistoriker Franz Brendel, ein Mann war von gründlichem und breitangelegtem Wissen, objektiv, scharfdenkend, gesinnungshoch, mit entschieden der geistigen Bewegung der Zeit entgegenkommender Begabung, dabei unbestechlichen Charakters —: ein Bahnbrecher auf dem so wichtigen Gebiet der musikalischen Kritik, wie die hochgehende Zeitwoge mit ihrer Reformgewalt ihn bedurfte. In ihm centralisirte sich gleichsam nach kritischer Seite die von Liszt eingeleitete Fortschrittsbewegung.

Ungleich, wie die beiden Parteien in der Vertretung seitens der Presse waren, waren sie es auch bezüglich des Gewichts ihrer Namen und der Art ihrer Waffen. Während die Unterschriftsgiltigkeit der Fortschrittsbekenner noch der Zukunft anheimfiel, hatte die Gegenpartei schon längst das Certificat derselben durch eingebürgerte Namen und durch ihre Streitwaffe: sie fochten mit den bereits ausgestalteten Kunsttheorien und deckten sich mit dem Schild der klassischen Werke und des klassischen Unfehlbarkeitsdogma — dem Dogma von den „ewigen Gesetzen der Kunst". Die Anderen besaßen nicht diesen Vortheil leichter Arbeit; sie mußten das Erz ihrer Waffen erst graben aus den neuen Werken selbst, sie mußten es reinigen im Glühofen der geschichtlichen und philosophischen Wahrheit und mußten es endlich noch formen zu Erklärungen, Beweisführungen und Lehrsätzen.

Aber einen andern Vortheil hatten sie: eine auf musikalischem Gebiet wohl einzig dastehende Begeisterung für die Sache durchdrang einen Jeden von ihnen. Jeder Einzelne war ergriffen von ihr wie von einer heiligen Flamme und trat ein für sie, uneigennützig, opfermuthig mit Sein und Gut. Die hochfliegenden Worte: »In hoc signo vinci et nunquam vincere desistam«, von H. v. Bülow in einem späteren Jahrzehnt unter eine Photographie, die ihn mit Liszt's „Ideale" in der Hand darstellt, geschrieben,[1]) waren das Zeichen für Alle. Diese Begeisterung wehte von der Altenburg her — dort entzündete sie sich, dort war ihr Herd.

Es scheint darum nur eine natürliche Strategie, wenn die Gegner ihre Angriffe zunächst dahin richteten. In dem Haupt der Fortschrittskämpfer, dem kühnen Herold des Genies Wagner's, hofften sie diesen selbst zu treffen und die Verbreitung seiner Opern

1) Sie war Liszt gewidmet und stand auf seinem Schreibtisch zu Pest.

abzuschneiden. Denn mit Ausnahme eines halben Dutzend machtloser Freunde besaß Wagner nur den einen, der ihn durchzusetzen in jeder Weise befähigt war. Wagner war doppelt, ja dreifach verfehmt: als politischer, als künstlerischer Revolutionär und, nach Liszt's Siegen in Weimar, als meyerbeergefährlich. Das wob sich ineinander zu weitziehenden Kreisen. Seit der königl. sächs. Hofkapellmeister auf den Barrikaden Dresdens gestanden, war das Gesetz gegen ihn —, gegen ihn war die sächsische Regierung, die ihn verfolgte, mit ihr die übrigen Regierungen Deutschlands, die politisch-konservativen Kreise und die Entrüstung der loyal Gesinnten —; gegen ihn waren die musikalischen Vertreter der Höfe: die hofkapellmeisterliche Camarilla, welche sammt und sonders wohl wissend, daß das Jahr 1848 zu schmerzhafte Schnittwunden in der oberen Gesellschaft hinterlassen, als daß hier nicht die entschiedenste Verstimmung gegen revolutionäre Elemente und ihre Werke sich geltend machen sollte, schon aus Etiquette- und Dienstgründen keine seiner Opern in ihr Repertoire aufnahmen oder bei ihren Herrn befürworteten, am allerwenigsten aber, als Wagner's Schriften ihr eigenes Wirken im Zusammenhang mit den musikalischen Zuständen in ein nicht mehr zweifelhaftes Licht gesetzt hatten; gegen ihn war Meyerbeer mit seinem Troß von musikalischen und literarischen Vertretern und Bewunderern, welche aus den verschiedensten Gründen für ihn, den Rothschild unter den Komponisten, arbeiteten. Daß die „Rhein. Musik.-Z." Bischoff's das Organ Meyerbeer's war, war kein Geheimnis, ebenso wenig, daß Ferd. Hiller eine Art ersten Ministeramts daselbst verwaltete. Und zu dieser Masse von Gegnern gesellten sich endlich noch die nicht-musikalischen Künstlerkreise: Literaten, Gelehrte, Künstler der bildenden Kunst, die durch Wagner's auf die höchste Spitze getriebene Kunsttheorien allarmirt und angegriffen sich fühlten.

Diese Kreise warfen sich alle gegen Liszt, dessen Wagner-Vertretung eine um so intensivere Wirkung gesichert war, als sie frei von persönlichem Eigennutz, nur allein der künstlerischen Liebe und Überzeugung, dem neidlosen freudigen Erkennen des Genies Wagner's entsprang. Hierzu hatte er den Werken des Verfehmten Gunst und Schutz eines einflußreichen Fürstenhauses gewonnen. Die erbitterte Polemik gegen ihn, die als der zweite nicht minder inhaltsreiche Theil des musikalischen Fortschritts-

kampfes sich entwickelte, fand ihre Hauptursache in der Erbitterung gegen Wagner. Und es läßt sich behaupten, daß ohne diese sie niemals zu der blinden Maßlosigkeit und dem Umfang, den sie einnahm, gediehen wäre. Aus jeder seiner Thätigkeiten bestrebte man sich, ihm eine Niederlage zu bereiten. Seine Dirigentenfähigkeit und -Principien,[1]) die in kurzer Zeit das kleine Weimaraner Hoftheater-Orchester zu dem bedeutungsvollsten erhoben und es befähigt hatten die noch unbekannten und unverstandenen Schöpfungen Wagner's, Berlioz', Liszt's zum ersten Mal der Welt vorzuführen, wurde geleugnet, seine Schriften wurden belacht und jedes seiner Werke mit Zischen und Hohn bedeckt. Je mehr die Feinde Wagner's dem Vordringen seiner Bekenner Zoll um Zoll weichen mußten, um so fester klammerten sie sich an Liszt. Als endlich Wagner siegreich seinen Fuß auf Feindesnacken setzen konnte —: an Liszt's Rockschößen hingen sie noch immer! Machten sie es vordem zu einer Modesache nur den Virtuosen zu rühmen, so begannen sie jetzt nach Wendung der Dinge ihm auch als „Wagner-Propagandisten" Anerkennung und Bewunderung zu zollen, — den Komponisten ignorirten sie.

Allein, nichts beirrte Liszt, er ermüdete nicht, er gab keiner Bitterkeit Raum, aber er füllte mehr und mehr die Luft mit der Atmosphäre seiner Überzeugung und Begeisterung. Obwohl nach der ersten Aufführung des „Lohengrin"[2]) unzählige Gegenstimmen

1) II, 1. Bd. S. 221 und II, 2. Bd. XXVII. Kapitel.

2) Dieser Zeit entstammt so manches geflügelte Wort, das noch heute nicht verklungen ist, und zum Stichwort der Parteien ward, wie z. B. die Redensart „überwundener Standpunkt". Sie war bei Brendel eine Schleuder gegen das Infallibitätsdogma des Klassicismus seitens der Konservativen. Bedeutungsvoller wurde das Wort „Zukunftsmusik", das keineswegs von dem Wagner'schen Buchtitel: „Kunstwerk der Zukunft" abgeleitet ist. Es kam aus dem Munde der Fürstin, die es gelegentlich einer „Lohengrin"-Aufführung, nach welcher sich die Fremden — unter ihnen Brendel — auf der Altenburg in ihrem Salon zusammengefunden, gebraucht hatte. Brendel hatte gegen sie geäußert: der „Lohengrin" sei verfrüht, er sei noch nicht für die Gegenwart. —

„Gut", unterbrach sie ihn, „machen wir dann Zukunftsmusik!"

Dieses Wort erhaschte Liszt, welcher soeben den Salon betrat, und bei einem nächsten Souper die „Männer der Zukunftsmusik" hochleben ließ. Das Stichwort war gegeben. Bald tauchte es in einem Aufsatz Brendel's auf, die Gegner ergriffen es als spottende Waffe und tauften die kleine Schaar „Zukunftsmusiker", womit sie ein öffentliches Gelächter hervorriefen. Die kleine Partei aber nahm die Taufe an, schrieb das Wort auf Waffen und Schilder, wie Hans v. Bülow sagte und glich dem kleinen Häuflein der „Genien",

laut wurden und selbst die Weimaraner trotz ihrer Liebe zu „Tannhäuser" murrten, blieb die Partitur des „Lohengrin" auf seinem Dirigentenpult. Unterstützt von der Sympathie des Hofes, welcher die neue Oper wieder und wieder befahl, konnte der Meister sein angefangenes Werk durchführen. So ging auch sie in Herz und Blut der Weimaraner über und verbreitete sich von Weimar aus über ganz Deutschland und weiter.

Der Aufführung des „Lohengrin" folgte am 16. Febr. 1853 — abermals zu einer Geburtstagsfeier Marie Paulowna's — die Aufführung des reformatorischen Erstlingswerks R. Wagner's, des „Fliegenden Holländers".[1] Diese Oper bedurfte nicht mehr der außerordentlichen Anstrengungen seitens Liszt's. Das Orchester-, wie das Sängerpersonal war bereits in Wagner's Weise eingedrungen, welche im „Holländer", im Vergleich zu „Tannhäuser" und „Lohengrin", keine erheblichen Schwierigkeiten bereitete. Auch seitens des Weimaraner Publikums fand er ungehindert Eingang, aber nicht die Popularität, wie die beiden andern Werke.

Dem „Holländer" widmete Liszt ebenfalls eine analytische Abhandlung, aber ohne Notenbeispiele.[2] Sie kam im Feuilleton der „Weimar'schen Zeitung" und in der „N. Z. f. M." 1854 zum Abdruck. Wagner schrieb über sie an Liszt:[3] „In diesen Artikeln habe ich mit bestimmtester Deutlichkeit endlich mich wieder gefunden und daraus erkannt, daß wir mit dieser Welt nichts gemein haben. Wer verstand denn mich?? — **Du** — und kein Anderer! Wer versteht denn jetzt **Dich**? **Ich** und kein Anderer! Sei des gewiß. Du hast mir zum ersten und einzigsten male die Wonne erschlossen, ganz und gar verstanden zu sein: sieh, in Dir bin ich rein aufgegangen, nicht ein Fäserchen, nicht ein noch so leises Herzzucken ist übrig geblieben, das Du nicht empfunden."

---

welches seinen Spottnamen annahm und historisch machte. — Im geistigen Übermuth des Moments nannten sie sich selbst „Zukunftsmusiker", bis Brendel 1859 vorschlug (Tonkünstler-Versammlung) die neue Richtung ihrem Charakter gemäß als: „neudeutsche Schule" zu bezeichnen.

1) Das Sängerpersonal bestand aus den Sängern: Höfer (Daland), Knopp (Erik), Meyer (Steuermann), Milde (der Holländer); aus den Sängerinnen: Milde (Senta), Pätsch (Mary): Repetitionen 1853: 16. Febr. (erste Aufl.), 19. Febr., 30. Okt.; — 1854: 2. Jan., 21. Mai; — 1855: 21. Okt. u. s.

2) „Ges. Schriften" III./2 Bd. (1881). Dieser neuen Bearbeitung fügte die Herausgeberin, unter Liszt's Zustimmung, Notenbeispiele ein.

3) Brief Nr. 165.

Nachdem obige Oper ihre Aufführung gefunden, rekapitulirte Liszt auf das eindringlichste seine bisherige Wagner-Thätigkeit, indem er eine Wagner-Woche (27. Febr. bis 5. März 1853) veranstaltete und während derselben den „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Fliegenden Holländer" mit denselben Sängern in Weimar aufführte; — zum ersten Mal überhaupt (die Berlioz-Woche vom November 1852 mit inbegriffen), daß ein derartiger Gedanke, der heutigen Tags durch Shakespeare-Wochen und andere geläufig ist, seine Durchführung fand. [1])

Neben dieser vielseitigen Propaganda Liszt's sproßten als poetische Blüthen seine Klavierübertragungen verschiedener Scenen empor, [2]) welche nicht minder, wie seine Aufsätze, für Wagner's Genius warben.

Mit der Creirung und Verbreitung des „Lohengrin" zeigt sich Liszt's Mission für Wagner im eigentlichen Sinne erfüllt, die Anerkennung desselben war zum Durchbruch gekommen und fluthete unaufhaltsam weiter. Daß aber jene Mission erfüllt sei, war damals noch nicht ersichtlich und Liszt's Streben für den Freund sah noch keineswegs eine Grenze; er hoffte vielmehr, jedes neue Werk Wagner's von Weimar aus der Welt übergeben zu können. Als das „Rheingold" beendet, lag die Partitur auch schon in seinen

---

1) Als Vorläufer dieser Idee dürfte Liszt's Beethoven-Koncert in Paris 1841 (s. II I Bd. d. W. S. 99) anzunehmen sein.

2) Liszt's gesammte **Wagner-Übertragungen** stellen sich, wie folgt, zusammen:

1849	Tannhäuser-Ouvertüre.	Edirt	1849 —:	Meser in Dresden (Ad. Fürstner).
„	„O Du mein holder Abendstern."	„	„ —:	Fr. Kistner.
1852	Einzug der Gäste auf Wartburg.	„	1853 —:	Breitkopf u. Härtel.
„	Elsas Brautzug zum Münster	„	1853 —:	„ „
„	Elsas Traum u. Lohengrin's Verweis	„	1853 —:	„ „
„	(?) Festspiel und Brautlied	„	1854 —:	„ „
1857	(?) Chor der jüngeren Pilger	„	1864 (?) —:	C. F. Meser (Ad. Fürstner.
„	Ballade. Der fliegende Holländer	„	1873 (?) —:	„ „
1860	Spinnerlied. „ „ „	„	1862 —:	Breitkopf u. Härtel.
„	Rienzi. Phantasiestück.	„	1861 —:	„ „
1867	Isoldens Liebestod.	„	1868 —:	„ „
1871	Am stillen Herd.	„	1871 —:	Trautwein M. Bahn.
1875	Der Ring des Nibelungen. Walhall.	„	1875 —:	Schott's Söhne.
1883	Parsifal. Marsch z. h. Gral.	„	1883 —:	„ „

Händen (1854), und Karl Alexander, seit 1853 Großherzog, schien nicht abgeneigt, für den zu gewärtigenden „Ring des Nibelungen" die Initiative zu ergreifen. Schon 1855 waren Unterhandlungen mit dem Komponisten im Gange, Techniker wurden zu Rathe gezogen; allein es ergab sich, daß die Kosten der Inscenirung für die kleine Hofbühne das vom Großherzog gestellte Budget weit übersteigen würden. Dem Großherzog blieb der Sinn, sich mit seinen Mitteln in einer Sache zu koncentriren und diese dem Boden mittlerer Höhe entreißend zu einem Gipfelpunkt zu erheben, versagt. Er ging dem schönen Gedanken universeller Ausbreitung nach, Deutschland eine neue Malerschule, eine neue Dichterschule zu geben; der Punkt aber, in dem künstlerisch der große Hebel der Zeit lag, entzog sich seiner Sehweite. So wurden die Unterhandlungen bezüglich der „Nibelungen" bis auf weiteres sistirt. Aber noch zu Anfang der sechziger Jahre trug sich Liszt mit dem Gedanken, außergewöhnliche Opfer seitens des Hofes würden die entgegenstehenden Schwierigkeiten doch noch beseitigen. Diese Hoffnung scheiterte. Die Unmöglichkeit Wagner's Riesendrama in Weimar zur Aufführung bringen zu können und damit das musikalisch-dramatische Reformwerk, das durch ihn an Weimars Boden sich geknüpft, auch hier zum Abschluß und zur Vollendung zu bringen, trug nicht wenig zu den Umständen bei, welche den Meister später an Rom (1861) fesselten und ihn überwiegend sein Domicil daselbst aufschlagen ließen. Bleibt Liszt's künstlerische Einsetzung und Rettung des Genies Wagner's für die fernsten Zeiten ein seltenster Akt hoher Künstlerliebe, so werden dieselben auch stets beklagen, daß die Unsicherheit des Regenten diesem Akt die Krone geraubt. Die Berufung Dingelstedt's ward zu einer Abdikation: Weimar mußte erleben zum Vorort Bayreuths zu werden, ohne nach anderer Seite hin den Glanz zu erringen, der hierfür Entschädigung böte.

Liszt's persönliche Beziehungen zu Wagner während seiner Weimarperiode ergeben sich aus dem schon mehrfach citirten „Briefwechsel". Sie wurzelten in seiner Künstlerliebe und blieben in dieser. Wagner liebte in ihm die wunderbare Hülfe in tiefer äußerer und innerer Noth. Das ist aus jedem seiner Briefe an Liszt zu erkennen. Wie rührend klingen seine Bitten, seine Dankesworte, die bewundernden, ja extatischen Ausrufe über den selbstlosen Künstler-Menschen, dessen Liebe ohne Grenzen, dessen

geistverwandtes Wesen ihn über sich selbst erhebt und seinem Genius in die Arme treibt. [1])

Von Liszt's Kompositionsgenie zeigt er sich gleichfalls tief beeindruckt, und es ist nicht so ganz schlechtweg zu glauben, daß er, wie Hanslick in seiner Besprechung des „Briefwechsels" [2]) es versichert, demselben auswich, weil er seine Kompositionen keineswegs hochhielt. Dagegen protestiren viele Stellen der Briefe Wagner's, auf die wir gelegentlich zurückkommen werden. Wenn aber solche sparsam fließen, so liegt der Grund ebensowohl in Liszt's Zurückhaltung über alles, was ihn selbst betraf und nur besonderem Drängen seines Freundes wich, als auch — im vollsten Gegensatz zu ihr — in Wagner's keine Dämmung kennender Natur, deren Schaffensstrom ihn selbst überwältigte und musikalisch kaum einen Augenblick erübrigen ließ, sich von dem eigenen Ich abzulösen, um einem anderen in seiner Eigenart zu folgen. —

Die Beziehungen der beiden Meister hier noch eingehender zu erörtern, müßte ein Einfall in ein Specialgebiet genannt werden. Der „Briefwechsel" erschließt vieles, um nicht zu sagen alles. Auf ihn sei der Leser verwiesen. Nur die eine Bemerkung finde noch Platz, daß, so sehr er nach seiner Veröffentlichung zu Gunsten der einen oder der andern Individualität ausgebeutet und verdeutet worden ist, er zu dem werthvollsten und eigenartigsten aller Briefliteratur zählt. Denn er gewährt uns auf das Unmittelbarste, nicht durch Töne, sondern durch das Wort, einen Einblick in das psychische Räthsel „Musiker" genannt und auch in das Innere zweier Größen, die in ihrer Ergänzung berufen waren musikalisch der Zeit ein neues Ideal zu entwinden. Speciell für Liszt's Weimarperiode bleibt derselbe ein treuer Begleiter jener Phase seiner Thätigkeit, die sich „seine geschichtliche Mission für Wagner" nennen läßt.

---

1) „Briefwechsel" ꝛc II. Bd. 44. Brief.
2) Wiener „Freie Presse" vom 8. Januar 1888.

IV.

Fr. Liszt's bahnbrechende und reformatorische Thätigkeit als Dirigent. (II.)

Hector Berlioz.

„Benvenuto Cellini" und die zeitgenössische Kritik. Aufführung des „Cellini" in Weimar seitens Liszt's und die von ihm daselbst aufgeführten Werke Berlioz'. L.'s Harold-Aufsätze. Berlioz und Wagner. Die Fürstin und die „Trojaner". Berlioz' Verstimmung gegen Liszt.

Den Wagner-Bestrebungen Liszt's schloß sich in gleicher Kraft und Hingabe die Propagonda für seinen älteren Freund Hector Berlioz an. Blieb auch sein Ziel, dessen Werke in Deutschland einzubürgern, noch unerreicht, so bleibt ihm dennoch der Ruhm mit seinen Berlioz-Aufführungen der Zeit um vierzig Jahre vorausgeeilt zu sein und mit Nachdruck auf den größten französischen Tonmeister des neunzehnten Jahrhunderts hingewiesen zu haben.

Das von Liszt in Weimar — überhaupt diesseits des Rheins zum ersten Mal — zur Darstellung gebrachte Bühnenwerk „Benvenuto Cellini" zählte zu den Schöpfungen, die zur Zeit ihrer Entstehung im schroffen Kontrast zu ihrer Umgebung und deren dominirender Richtung standen. Diese gipfelte in Paris in dem von Louis Philippe eingesetzten, von der Ruhe bedürftigen Bourgeoisie sorgsamst gepflegten und gehegten Juste-milieu. Der leidenschaftliche „Cellini", mit seinem fieberhaften Pulsschlag, seinem brennenden Kolorit und seiner dramatischen Gewalt paßte nicht in diesen Sorgstuhl der Behäbigkeit. Und es kann kaum befremden, daß er dem Spießbürgerthum und Coterienwesen erlag, und vergeblich dem Moment seiner Aufrichtung entgegenseufzte.

Im Jahr 1837/38 komponirt, und am 2. September 1838 in Paris, hierauf in London, aufgeführt, verschwand „Cellini" von der Bühne und hinterließ kaum eine andere Spur als die der Verurtheilung seitens der Kritik. Mit lauter Stimme hatte sie ihn in allen seinen Fasern mit „revolutionär bis zum Skandal" gebrandmarkt. Alle in- und ausländischen Bühnen ordnungsgemäßen Sinnes hielten sich scheu vor ihm zurück. „Benvenuto Cellini" schien abgethan für immer. Im Hinblick auf Deutschlands schweigsames Verhalten gegen den Komponisten, der wie kein anderer Franzose symphonisch sich an Beethoven erstarkt hatte, nannte einer unserer biographischen Vorgänger[1]) das Eingreifen Liszt's mit Recht „einen feierlichen und energischen Protest gegen das gänzliche Ignoriren und Verkennen eines dem deutschen Genius so nahe verwandten Künstlers." Liszt stellte den „Benvenuto Cellini" so hoch, daß er ihn mit Überzeugung einen „zweiten Fidelio" nannte,[2]) hiermit aber zugleich andeutete, in welchen Bahnen bezüglich der formellen Konception und Durchführung sich Berlioz im Gegensatz zu Wagner bewege.

Die erste Aufführung des „Cellini" — mit deutschem Text von A. F. Riccius — erfolgte am 20. März 1852.[3]) Ihr reihten sich noch im selben Jahre mehrere Wiederholungen an: am 27. (24.?) März, 17. April und, der Anwesenheit des Komponisten zu Ehren: am 17. und 21. November. Liszt dirigirte sämmtliche Aufführungen, die aber an seinen Taktstock gebunden schienen;[4]) denn sie fanden keine Folge und erst spät in den 1880er

---

1) W. Neumann (Pseudonym: Busenius) „Die Komponisten der neueren Zeit in Biographien geschildert". Cassel, Balde 1855. 16. Theil, S. 114.

2) „Ges. Schriften" III/1. Bd., S. 14.

3) Die Solisten dieser 1. Aufführung des „Cellini" waren:

Herr Beck	Benvenuto Cellini,
„ Mayerhofer	Schatzmeister,
„ Milde	der Bildhauer Fieramosca,
„ Höfer	Kardinal Salvati,
„ Knopp / „ Grambach	Künstler aus Cellini's Werkstätte,
„ Franke	Pompeo,
„ Schmeißer	Schänkwirth,
Frau Milde	Teresa,
Frl. Wolf	Ascanio.

4) Liszt dirigirte den „Cellini" 5 mal — den Römischen Karneval die Ouvertüre zum II. Akt 6 mal.

Jahren, nachdem H. v. Bülow die Initiative für Berlioz ergriffen hatte, erinnerten sich einzelne Städte (Karlsruhe, Leipzig, Dresden, München) an Liszt's Vorgehen und folgten ihm mit „Cellini" nach — nun mit Pomp, Sicherheit und Erfolg.

Die Vorurtheile, welche jetzt ohne Kampf besiegt, damals unüberwindlich dem großen Dramatiker entgegenstanden, wurden fort und fort von der auf dem Geleise der Gewohnheit sich bewegenden Kritik auf das hartnäckigste genährt. Sie verwandelte jeden Versuch, selbst jeden Erfolg, in einen Mißerfolg.

Ein gleiches Geschick widerfuhr den symphonischen Werken Berlioz'. Seine deutsche Reise vom Jahr 1843 hatte das Programmgespenst — le spectre rouge — erzeugt, das jetzt (1852), als Liszt eine Einladung Berlioz' seitens des Hofes angeregt, eine Berlioz-Woche veranstaltet und dieser seine „Faust"-Musik[1]) und „Romeo und Julie-Symphonie"[2]) aufgeführt hatte, von neuem herumspukte. Die Worte „Zukunftsmusik", „Programm-Musik" wirbelten in der Presse umher, wie Spreu in einer Windsbraut. Es war eine heillose Verwirrung. Mit der Vorführung jedes neuen dieser Richtung angehörenden Werkes mehrte, ja steigerte sie sich wohl auch dazwischen, gleich dem berüchtigten bayreuther Schopenhauerdisput, bis zum Schoppenhauer — wenn auch nur literarisch.[3]) Außer den genannten in der Berlioz-Woche vorgeführten Symphonien brachte Liszt (1851) die „Harold-Symphonie", die Ouvertüren „Die Vehmrichter", „König Lear" (2 mal), „Waverley" und »Le Captive« zu Gehör. Bei einer zweiten Berlioz-Woche (1855) folgten, dirigirt vom Komponisten: die Trilogie „Die Kindheit des Herrn", die »Symphonie fantastique«,[4]) und ihre Fortsetzung: die Symphonie »Le Retour à la vie«.

Der „Harold-Symphonie" widmete Liszt eine Besprechung reichen Inhalts.[5]) In ihr legte er seine Auffassung und Ideen

---

1) Am 20. Nov. 1852; von Liszt wiederholt am 3. Febr. 1853.

2) Ebenfalls von Liszt wiederholt.

3) Als ein hierhergehöriges „klassisches Traktat", sei auf Rich. Pohl's Hoplit: „Die Niederrheinische Musikzeitung in der Schulprüfung. Eine katechetische Übung" hingewiesen, („N. Z. f. M." Bd. 38 Nr. 20). — Desgl. auf seine Reisebriefe: „Vom Aachener Musikfest" (1867). Ges. Schriften ꝛc. R. Pohl. II. Bd. (Leipzig, Schlicke 1883).

4) I. Bd. d. W. S. 186 u. f.

5) „Ges. Schriften" IV. Bd. 1882. — Separatausgabe: Nr. 35, 36 der

über „Harold", verflochten mit einer Darlegung und Beleuchtung der Aufgabe der Programm-Musik, gleich seinen Wagner-Aufsätzen in der hohen Sprache des Genies nieder, das berufen ist die Zeichen der Zeit zu verstehen und ihnen die Erklärung zu geben.

Dem Aufsatz über die Harold-Symphonie war ihre Bearbeitung als Klavier-Partitur, nebst anderen Übertragungen, welcher wir schon früher gedachten,[1]) voraus gegangen.

Mit der Aufführung des „Cellini" und den symphonischen Schöpfungen des Meisters folgte Liszt dem sympathischen Zug, der ihn, noch Jüngling, zu seinem Bekenner gezwungen hatte. Dabei hoffte er angesichts des durch ihn erreichten Sieges Wagner's, mit seinem Eintreten für Berlioz dem von der Welt verkannten Freund Genugthuung zu geben und Genugthuung zu gewinnen. Diese Absicht aber wollte sich nicht ganz erfüllen, auch nicht ihr persönlicher Theil. Zweifellos litt Berlioz unter dem immer weitere Dimensionen annehmenden Vordringen Wagner's und litt umsomehr, je stärker er die vom Flügelschlag des Wagner'schen Genius erzitterte Luft um seine Schläfe fühlte, ohne sich zu sagen, woher sie komme. Während der zweiten Berlioz-Woche (1855) führte Liszt dem Freunde — an einem Vormittag — „Lohengrin" vor. Berlioz saß mit der Partitur in einer Loge und las eifrig nach. Bei der Schwanenscene aber schlug er sie heftig zu und verließ die Loge.[2]) Später ließ er sich auf

---

„Musik-Vorträge", herausgegeben von Graf Waldersee. — Vordem: „N. Z. f. M." 1855, hier ohne Notenbeispiele, die ich bei Herausgabe der Ges. Schriften mit des Autors Zustimmung hinzufügte. Den Aufsatz selbst hatte Liszt bereits 1850 für ein französisches Journal geschrieben, wurde aber als »trop élogieux« zurückgewiesen.

1) I. Bd. S. 288. Nach einer daselbst gemachten Bemerkung ging das MS. der Übertragung verloren. Im Jahr 1877 jedoch stellte es sich bei Liszt (damals in Weimar) in Form von Korrekturbogen ein, die ihm von Paris aus zugesandt wurden und denen alsdann erst eine Anfrage von C. Sander, den Verlag betreffend, folgte.

Die **Partition de Piano** von **Harold en Italie** erschien 1880 bei Schlesinger (Ph. Marquet & Co.) zu Paris und C. Sander (Leuckart zu Leipzig.

2) Es kursirte darauf: Berlioz sei in den „Erbprinzen" gestürzt und habe sich mit Henry Litolff — dem Herausgeber des Klavierauszugs des „Cellini" — bei einer Flasche Wein erholt. Nach der Probe sei Liszt mit Cornelius

der Altenburg als krank entschuldigen. Anderntags war er, mißmuthig, mit der Fürstin allein. Zartfühlend umging sie jede Berührung des wunden Fleckes, suchte aber den in seinem Ehrgeiz gekränkten Meister auf seinen eigenen Genius hinzudrängen. Er trug sich damals mit dem Projekt seiner „Trojaner." Die Fürstin wußte ihn so sehr zu diesem zu ermuthigen, auch: das Libretto selbst zu schreiben, daß Berlioz entflammt an das Werk ging und in Dankbarkeit an diese Stunde die Partitur, Musik und Text von ihm, der Fürstin dedicirte.

Liszt's inniges Bemühen, Berlioz und Wagner zu einer gegenseitigen Würdigung zu verhelfen, gelang es nur annähernd. Wagner behielt Recht mit der Bemerkung: „mich wird er nie recht kennen lernen; die Unkenntniß der deutschen Sprache wehrt ihm dies; er wird mich immer nur in trügerischen Umrissen sehen können. So will ich denn mein Vorrecht ehrlich gebrauchen, und ihn desto näher mir zuzuführen suchen." Wie schwer es dagegen dem französischen Meister ward, sich „zuführen" zu lassen, geht aus der Thatsache hervor, daß, nachdem ihm Wagner eines der ersten Exemplare der im Druck beendeten „Tristan"-Partitur mit der Widmung:

»à Roméo et Juliette,
Tristan et Jseult«

zugesandt hatte, es mehrerer Wochen bedurfte, ehe er Notiz davon nahm.[1]) Ja, als einer seiner eifrigsten literarischen Befürworter[2]) die drei großen Komponisten der Zeit — Wagner-Liszt-Berlioz — in dem Wort „Triumviren" zusammenfaßte, protestirte Berlioz gegen die Zusammenstellung mit Wagner.

Berlioz verbitterte. Gegenüber Liszt schien er nie mehr so ganz über das Gefühl hinausgekommen zu sein, daß er es

---

und erschienen Lassen, um Beide zum Diner abzuholen. Ein Meinungsstreit sei über Wagner's Werth entstanden, wobei heftigste Worte gefallen, bis Liszt mit dem Zuruf: „Er steht doch weit höher als Ihr Beide zusammen!" das Gastzimmer verlassen habe.

Liszt hat mir diese Scene nicht verneint, aber die ihm in den Mund gelegten Worte entschieden dementirt.

1) Als H. v. Bülow, der dieses Faktum miterlebt, einige Zeit danach Berlioz um sein Urtheil fragte, antwortete dieser: »Je n'y comprend rien!«

2) R. Pohl.

gewesen, der, wie er glaubte, „seinem Nebenbuhler", dem von ihm unterschätzten deutschen Meister den Weg zur Öffentlichkeit gebahnt hatte. Damals in Weimar zeigte sich sein Wesen gegen Liszt gedrückt. Dieser begleitete ihn noch nach Leipzig, aber Berlioz erfrischte nicht. Wollte auch der ursprüngliche Ton seinen Klang nicht mehr finden, so war ihr Scheiden doch ein freundschaftliches und ihre Beziehungen blieben ungelöst.

V.

Fr. Liszt's bahnbrechende und reformatorische Thätigkeit als Dirigent. (III.)

Robert Schumann.

„Genoveva". Erstmalige Aufführung des „Manfred". Die von Liszt in Weimar aufgeführten Werke Schumann's. Liszt's Schumann-Artikel. Rob. und Clara Sch.'s Antipathie gegen die Bestrebungen Liszt's. Clara Schumann und die Schumannianer gegen Liszt. Letzterer für Schumann.

Aber nicht allein Hector Berlioz, auch Robert Schumann konnte nicht überwinden, daß Liszt das neue Gestirn dem Gewölk der Zeit entrissen, nach Beider Ansicht wohl mehr erfunden hatte. Wie Berlioz den „Cellini", hatte Schumann die „Genoveva" in die Wagschale zu werfen, das Werk, von dem er gehofft, daß es der Oper neue Gesichtspunkte darbieten, ihr eine Reform anbahnen, wenn nicht gar ein neues Geleis ihr legen werde. Die „Genoveva" aber war nach dreimaliger Aufführung in Leipzig (1850) [1] nicht nur ad acta gelegt worden, sie hatte auch keinen Widerhall gefunden.[2] Nach alle dem klang der Jubelruf um „Tannhäuser" und „Lohengrin" wie ein beleidigender Lärm an sein Ohr, und er konnte mit dem Dichterwort ausrufen: „Ich verstehe die Welt nicht mehr!"

---

1) Die erste Aufführung am 25. Juni 1850 dirigirte R. Schumann. Anwesend waren Liszt, Spohr, Meyerbeer, Hiller u. A.

2) Nichtsdestoweniger wollte Schumann dennoch das Schicksal bezwingen und der „Genoveva" eine zweite Oper nachsenden. Es ist noch wenig bekannt, daß er kurz vor seinem Tode sich mit einer Nibelungen-Oper trug, die Textdichtung von Luise Otto (s. „N. Z. f. M." 1845). Die Unterhandlung mit der Dichterin brach sein jähes Ende ab.

Liszt's Vorgehen in Weimar — sein Komponiren inbegriffen — war Schumann unsympathisch, ja zuwider, ebenso wie ihm die Individualität des großen Bahnbrechers von Jahr zu Jahr unverständlicher geworden war.[1]) Doch beeinflußte dieses weder Liszt's freundschaftliche Gesinnung für ihn, noch sein propagandisches Princip gegenüber seinen Schöpfungen. Dabei hegte er die Hoffnung, Schumann mit der Zeit doch noch den von ihm vertretenen Ideen geneigt zu finden, überhaupt, daß es ihm gelingen werde, die bedeutendsten der zeitgenössischen Komponisten zu einer Solidarität im Princip zu verbinden, vor allem gegenüber dem dramatischen Princip der Oper, und dem dichterischen Princip der symphonischen Kunst. Hierin aber lag sein großer Irrthum. Was Schumann betrifft, so nahm er mürrisch, mißtrauisch und doch voll Drang nach Erfüllung, Liszt's Annäherung und Bestreben seinen Werken Eingang zu verschaffen auf, worüber seine Briefe an Freunde manche Bemerkung enthalten.

Von seinen Werken, welche Liszt in Weimar aufführte, steht der „Manfred" oben an. Nach des Komponisten Wunsch führte er ihn dramatisch in Scene auf.[2]) Drei Mal — das erste Mal am 13. Juni 1852 — ging er solchergestalt über die Hofbühne. Allein ebenso, wie die „Cellini"-, blieben diese „Manfred"-Aufführungen auf Jahrzehnte hinaus die einzigen dieses bedeutsamen Werkes, von dem sich heute noch nicht sagen läßt, ob es in seiner dramatisch-dichterisch und musikalischen Verbindung zu einer melodramatischen Oper — wenn diese Bezeichnung zu gebrauchen erlaubt ist — nicht vielleicht die Bestimmung in sich trage, Vorläufer einer Kunstgattung zu werden, welche das sprachmelodische Princip zur Voraussetzung hat, und einer zukünftigen Generation die Stelle der gesungenen Oper vertreten wird. — Auch der „Genoveva", die mehr Symphonie als Oper, stand Liszt mit einer Aufführung am 9. April 1855, welcher noch mehrere nachfolgten, zur Seite.

Mit der Ouvertüre war er schon 1850 in einem Theater-Koncert vorangegangen, zur Zeit, als die „Genoveva" in Leipzig ihren succés d'estime als einzigen ihrem Schöpfer gezollten Tribut entgegennahm. Zu ihr gesellten sich, in gleichfalls mehrmaliger Aufführung, die Ouvertüren zu „Manfred" und zur „Braut

1) Siehe II/1. Bd., S. 72.

2) Die Titelrolle ausgeführt vom Hofschauspieler Graus.

von Messina" (29. Nov. und 20. Dez. 1855), die Symphonien in B und in D, das Hörner-Koncert, „Faust's Verklärung" (Göthe-Feier 1849) und endlich „Paradies und Peri".

Mit der Feder sprach Liszt in mehreren „Rob. Schumann" überschriebenen Aufsätzen[1]) gleichfalls für ihn. Wie damals angesichts seiner Erstlingswerke,[2]) zählte er jetzt zu den Vorgehern, die sein Gesammtschaffen ins Auge faßten und ein Gesammtbild seiner Thätigkeit in bedeutsamster Weise entwarfen. Den Kritiker und bahnbrechenden Geist vor allem legte er in theils eingehenden, theils allgemeinen Zügen dar — die Linien klar und unverwischbar, wie Diamantschrift in Krystall; der Darlegung des Komponisten aber fühlt man ab, daß Ungesagtes hier mehr bedeute als das Gesagte. Auch folgt er ihm nur bis zur Grenze der noch nicht edirten Partituren, dabei mit jener Einschränkung, welche die Ahnung des unglücklichen Zustandes Schumann's gebot.

Diesen Artikeln war eine Charakteristik Clara Schumann's, veranlaßt durch ein von Liszt dirigirtes Schumann-Koncert in Weimar (27. Okt. 1854), in welchem sie das A-moll-Koncert interpretirt hatte, vorausgegangen.[3]) Es läßt sich nichts Anmuthigeres denken, als diese Schilderung der seltenen Künstlerin, die ihrem Gatten gläubig in die inneren Tiefen seines Genius folgte, Muse und Sybille zugleich ihm war und dabei die Eigenthümlichkeit mit ihm theilte, exklusiv in der einen Richtung Leben und Kunstheil zu fühlen. Nie ist das Bild einer Künstlerin edler, wärmer und höher geprägt, nie ihrer Grenze objektivere Schonung, und diese im liebenswürdigen Schimmer der Poesie, zu Theil geworden, wie hier.

Allein die Bestrebungen Liszt's fanden keinen oder wenig Anklang, weder bei den Gegnern der Weimaraner Kunstvorhut,[4]) noch bei Schumann selbst. Er, Robert, dessen große Natur vormals kleinlichem Verkennen so abgeneigt war, stand verloren in sich, zu sehr unter seinem sich nahenden Verhängnis, um einen Geist, wie Liszt, objektiv würdigen zu können — und sie, Clara,

1 (1855, „N. Z. f. M."). — Liszt's Ges. Schr. IV. Bd.

2) I. Bd. d. W., S. 348. — Liszt's Ges. Schr. II. Bd.: „Kompositionen für Klavier von R. Schumann".

3) (1854, „N. Z. f. M.") — Liszt's Ges. Schr. IV. Bd.

4) S. Niederrh. Musikzeitung (1855): „Die musik. Kritik unserer Zeit" von Anton Schindler.

hatte sich als liebendes Weib zu sehr über die denkende Künstlerin erhoben, um sich nicht von jedem, der nicht unbedingt und ausschließlich dem Genius ihres Gatten huldigte, unwillig abzuwenden. Die Weimaraner Schumanniania war herzlichste Gerechtigkeit, kein Kultus. Die mangelnde Atmosphäre des letzteren empfand sie jedoch als persönliche Kränkung.

Diese Stimmung Beider gegen Liszt verleugnete sich selbst nicht im persönlichen Verkehr. Bei einem Besuch, den Liszt in Düsseldorf (1853?), wohin er die Fürstin begleitete, die mit ihrer Tochter die Gemäldegallerie besichtigen wollte, Schumann abstattete, zeigte sich das Wesen des letzteren in seiner ganzen Abnormität. An einem Vormittag machte Schumann seine Gegenvisite und Liszt stellte ihn der Fürstin vor. Versunken in sich, scheiterte jeder Versuch, ihn zu einer Konversation zu bringen. Denselben Nachmittag war Liszt nebst der Fürstin und deren Tochter bei Schumann's. Clara bewegte sich unfrei, „verzwickt" nannte es die Fürstin. Auch andere Künstler waren zugegen — Clara spielte, dann Liszt. Letzterer hatte sein Koncert-Solo im Manuskript mitgebracht. Schumann saß hinter seinem Stuhl, ihm die Notenblätter zu wenden. Schon bei der zweiten Seite wurde er unruhig und schob sich mit seinem Stuhl zurück, immer weiter zurück. Als Liszt sich nach ihm umwandte— siehe da! da war Schumann verschwunden! — —: er saß auf seinem Stuhl vor der Thüre . . . .

Wie dann Frau Schumann in Weimar auftrat, kam ihr die Fürstin in freundlicher Gesinnung mit einigen Aufmerksamkeiten entgegen, die sie aber schroff zurückwies. — Nach ihres Gatten Tod brach ihr Groll unbehindert los, alle Schleusen offen, ohne sich je wieder zu schließen.[1] Von diesem Moment an wurde die sogenannte Schumann-Partei Liszt-gegnerisch bis über des letzteren Grab hinaus; sie wurde es nicht allein bezüglich seiner Kompositionen, sie wurde es auch bezüglich der pianistischen Wiedergabe und Auffassung der Werke Schumann's u. A. seitens Liszt's und seiner Jünger, von der sie behauptete: sie sei falsch.

1) Als Clara Schumann eine Gesammtausgabe der Werke ihres Gatten herausgab, erschien sogar — was sich kaum als zufällig annehmen läßt — die s. Z. Liszt gewidmete Phantasie opus 17 ohne Widmung. Sein Name war getilgt.

Derartige Strömungen hemmten im großen Ganzen Liszt's Vordringen, aber beeinflußten nicht sein künstlerisches Urtheil und seine thätige Freude gegenüber den Werken seiner Kunstgenossen. Gegen Wagner äußerte er über diesen Punkt:[2] „Mehrere meiner näheren Freunde, Joachim z. B., und früher Schumann und andere, haben sich meinen musikalischen Gestaltungen gegenüber fremd, scheu und ungewogen gestellt. Ich verübele ihnen dies keineswegs und kann es nicht entgelten, da ich stets ein aufrichtiges und eingehendes Interesse an ihren Werken mitempfinde."

Letzteres aber bewahrte Liszt vorzugsweise den Kompositionen der ersten Schaffensperiode Schumann's.

---

1) „Briefwechsel" ꝛc. II. Bd., Nr. 238.

VI.

Fr. Liszt's bahnbrechende und reformatorische Thätigkeit als Dirigent. (IV. Schluß.)

Zusammenstellung der Opern, Vokal- und Instrumentalwerke, welche L. in Weimar aufgeführt. — Seine Aufführungen außerhalb Weimars. Die Musikfeste zu Ballenstädt, Karlsruhe, Aachen und das Wachsen der Gegnerschaft. Ihre Behauptung, L. ermangele der Dirigentenfähigkeit. Die Musikstyle der Zeiten bestimmen die Stylprincipien der Reproduktion. Der „periodische" Vortrag und das freie Dirigiren. „Wir sind Steuermänner." Ferd. Hiller in Aachen. Karl Alexander beruft Dingelstedt. Liszt's stolzer Rückzug von der Oper und der Öffentlichkeit. Gründung des A. D. Musik-Vereins zum Träger der Fortschrittsprincipien. Schluß.

Unbestechlicher Pionier für die Werke der Großen, bot Liszt zugleich den Werken der jüngeren und strebsamen Zeitgenossen Schutz und Gewähr. Desgleichen widmete er Meisterwerken früherer Epochen treueste Pflege. Vergessene rief er der Erinnerung zurück, ungekannt Gebliebenen verschaffte er das Recht eines Lebensversuches. Auf diese Weise gewann das Repertoire der Hofbühne zu Weimar eine Ausdehnung und Breite, wie nie vordem, noch nachdem.

Lassen wir — wenn auch nur im Titel — die durch Liszt zur Aufführung gekommenen Werke an uns vorüberziehen.

An noch unedirten Opern brachte er in Weimar zum ersten Male auf die deutsche Bühne: [1])

1849 16. Febr.: Wagner's: „Tannhäuser";
„ 27. „ G. Schmidt: „Prinz Eugen";
„ 14. April: F. Ernst v. S. C. G.: „Toni";

1) Theils nach R. Pohl (Ges. Schriften, II. Bd. 1883), theils nach den im Staatsarchiv zu Weimar sich befindenden und von mir durchgesehenen Theaterzetteln.

1850	7. April:	Hoven:	„Abenteuer Karls II.“;
„	12. Juni:	Saloman:	„Corps der Rache“;
„	24. Aug.: (Herderfest)	Liszt:	Ouv. u. Chöre zu Herder's „Entfesseltem Prometheus“;
„	28. Aug.: (Göthefest)	Wagner:	„Lohengrin“;
1851	9. März:	J. Raff:	„König Alfred“;
1852	20. „ :	Berlioz:	„Benvenuto Cellini“;
„	13. Juni:	Schumann:	Musik zu Byron's „Manfred“;
1853	16. Febr.:	Wagner:	„Flieg. Holländer“;
„	19. März:	Raff:	„König Alfred“, zweite Bearbeitung des Komponisten;
1854	22. Jan.:	Dorn:	„Nibelungen“;
„	24. Juni:	Franz Schubert:	„Alfonso und Estrella“; [1]
„	9. Nov.:	Rubinstein:	„Die sibirischen Jäger“;
1855	9. April:	Schumann:	„Genoveva“;
1856	16. Febr.:	Berlioz:	„Benvenuto Cellini“ (neue Bearbeitung (?));
1858	30. Okt.:	Sobolewski:	„Comala“;
„	15. Dez.:	Cornelius:	„Der Barbier von Bagdad“.

Von Opern älterer Meister stellen sich als theils neu einstudirt, theils zum ersten Mal auf der Hofbühne zu Weimar von Liszt zur Aufführung gebracht, in alphabetischer Ordnung dar:

Auber:	„Stumme von Portici“;
„	„Carlo Broschi“;
Beethoven:	„Fidelio“;
Bellini:	„Lucia di Lammermoor“;
„	„Puritaner“;
„	„Romeo und Julie“;
„	„Norma“;
Cherubini:	„Wasserträger“;
Donizetti:	„Favoritin“;
Flotow:	„Martha“;
„	„Indra“;

1) Eine künstlerische Ehrenschuld, die Liszt dem unsterblichen Liederkomponisten mit dieser ersten Aufführung (zu einer Geburtsfeier des Gr.-H. Karl Alexander) abtrug.

Gluck: [1]	„Orpheus“;
„	„Iphigenia auf Aulis“;
„	„Armide“;
„	„Alceste“;
Gretry:	„Richard Löwenherz“;
Halévy:	„Jüdin“;
Meyerbeer:	„Robert der Teufel“;
„	„Hugenotten“;
Mozart:	„Don Juan“;
„	„Zauberflöte“;
Nicolai:	„Die lustigen Weiber“;
Rossini:	„Wilhelm Tell“;
„	„Graf Ory“;
„	„Othello“;
Spontini:	„Vestalin“;
„	„Cortez“;
Spohr:	„Faust“;
Verdi:	„Hernani“;
„	„Die beiden Foscari“;
Weber:	„Euryanthe“.

An Oratorien und größeren Chorwerken der gegenwärtigen und früheren Zeit brachte Liszt zu Gehör:

Beethoven:	Musik zu „Egmont“;
Berlioz:	„Die Kindheit des Herrn“;
Haslinger:	„Napoleon“;
Händel:	„Messias“;
„	„Samson“;
Kühmstedt:	„Verklärung des Herrn“;
Marx, B.:	„Moses“;
Mendelssohn:	„Athalia“;
„	„Elias“;
„	„Sommernachtstraum“;
„	„Lobgesang“;
„	„Walpurgisnacht“;
„	„Lorelei“;
„	„Antigone“;

1) Mit Orchester-Vorspiel und Schluß von Franz Liszt (zum ersten Mal 16. Febr. 1854).

Meyerbeer: „Struensee";
Nicolai: Kirchliche Ouvertüre mit Chor;
Raff: „Dornröschen";
„ »De Deum«;
„ Musik zu „Bernhard v. Weimar";
Rubinstein: „Verlorenes Paradies";
Schumann: „Paradies und Peri";
„ „Faust";
Sobolewski: „Vinvela";
Stör, Karl: Musik zu „Schiller's „Huldigung d. Künste";
„ „ „ „ „Glocke";
„ „ „ einem „Allegorischen Festspiel";
Wagner: „Liebesmahl der Apostel".

An symphonischen Werken traten zu den genannten Aufführungen:

Beethoven: Die Chor-Symphonie {(Göthe-Feier 1849) (Herder-Feier 1850)};
„ Eroica;
„ Pastoral-Symphonie;
„ B dur- „
„ C moll- „
„ A dur- „
„ F dur- „
„ Ouvertüre opus 124;
Berlioz: „Harold"-Symphonie;
„ „Faust" (2mal);
„ „Romeo und Julie" (2mal);
„ Symph. phantastique;
„ »Retour à la vie«;
„ Ouvertüre zu „Lear" (2mal);
„ „ „ „Cellini" (5 mal);
„ „ „ Der römische Karneval (6 mal);
„ „ „ „Die Vehmrichter" (3 mal);
„ „ „ „Waverley";
„ „ „ »La Captive«;
v. Bülow: Ouvertüre und Musik zu „Julius Cäsar";
Gade, Niels W.: III. Symphonie;
„ Frühlingsphantasie;

Hiller, Ferd.:	Symphonie („Es muß doch Frühling werden");
Litolff:	Zwei Symphonie-Koncerte;
Mozart:	G moll-Symphonie;
Raff:	Drei Ouvertüren;
„	I. Symphonie;
Rubinstein:	Fest-Ouvertüre;
Salomon:	Ouv. zu „Tordenskjöld";
Schubert:	„ „ „Alfonso e Estrella;
„	„ „ „Fierabras";
„	C dur-Symphonie;
Schumann:	Ouvert. zu „Genoveva";
„	„ „ „Manfred" (3 mal);
„	„ „ „Braut von Messina" (2 mal);
„	Symphonie in B;
„	„ „ D moll;
„	Koncert für vier Hörner;
Sobolewski:	„Meeresphantasie" für Orch.;
Stör, Karl:	Ouv. pastorale;
„	„ dramatique;
Wagner:	„ zu „Tannhäuser" (3 mal);
„	„ „ „Faust" (2 mal).

Und endlich führte Liszt noch folgende seiner eigenen Instrumental- und Vokalkompositionen vor:

Liszt: symph. Dichtungen.	Tasso	erste Aufl.	Weimar	28. Aug. 1849
	Prometheus, mit Chören	„	„	24. „ 1850
	Berg-Symphonie	„	„	(?) 1853
	Orpheus	„	„	16. Febr. 1854
	Préludes	„	„	23. März „
	Mazeppa	„	„	(?) April „
	Festklänge	„	„	9. Nov. „
	Die Ideale	„	„	5. Sept. 1857
	Faust-Symphonie	„	„	„ „ „
	Hunnenschlacht	„	„	im Dez. 1857[1])
	Zwei Faust-Episoden (nach Lenau)	„	„	8. April 1860
	I. Klavier-Koncert (gespielt von Liszt, dirigirt von Berlioz).	„	„	16. Febr. 1855

1) Nach einer Notiz der „N. Z. f. M." 1858 I S. 22.

Liszt: II. Klavier-Koncert, erste Aufl. Weimar 7. Jan. 1857 (gespielt von H. v. Bronsart).

„Weimars Todten", Dithyrambe,	1. Aufl.	Weimar	29.	Aug.	1849
Chor der Engel aus „Faust"	„	„	„	„	„	„
Prometheus-Chöre	„	„	„	24.	„	1850
„Die Macht der Musik"	„	„	„	19.	Okt.	1850
„An die Künstler"	„	„	Karlsruhe	3.	„	1853

Diese Reformbestrebungen Liszt's blieben nicht innerhalb der Grenzen Weimars. Weithin leuchteten von hier aus die neuen Ziele und weithin trugen sich die Impulse, die er dem musikalischen Kunstleben hier geschaffen und noch schuf. Die inhalts- und formneuen Werke, die nirgendswo als hier zu Gehör kamen und vor anderen Dirigenten noch als siebengesiegelte Partituren lagen, wurden, je mehr dieselben bestritten wurden, zum Gegenstand des Begehrens auch außerhalb der Ilm-Stadt. Es ergingen von allen Seiten der deutschen Staaten aus Einladungen an Liszt, Musikfeste und Koncerte zu leiten und ihnen seinen Stempel aufzudrücken. Konnte es auch nicht in seinem Sinne liegen allen zu genügen, so sehen wir ihn doch 1852 in Ballenstedt, wo er, dem Neuen bahnbrechend, das dritte Anhalt-Bernburg'sche Musikfest (am 22. und 23. Juni) dirigirte, 1853 desgleichen in Karlsruhe (3.—5. Okt.), 1854 in Gotha, wo er die erste Aufführung der Oper „Santa Chiara" des Herzogs Ernst von S.-C.-G. leitete; ferner dirigirte er 1855: Koncerte in Berlin, Jena, Leipzig; 1856: Koncerte in Sondershausen,[1]) St. Gallen, Pest, Wien, wo er auf Einladung des städtischen Gemeinderaths das Musikfest zur hundertjährigen Mozartfeier leitete; Gran, dessen Basilika mit seiner Missa solemnis (Graner Festmesse) eingeweiht wurde, Magdeburg, auf dessen Musikfest (31. Mai —2. Juni) er die Neunte aufführte; 1857: Koncerte in Leipzig, Sondershausen, Dresden, und zu Aachen das 37. niederrheinische Musikfest; 1858: Koncerte in Prag, Wien, Pest,

---

1) Hof-Kapellm.: Eduard Stein. Durch wiederholte Aufführungen der Symph. Dichtungen Liszt's, der Symphonien Berlioz' u. A. in jener Zeit des Kampfes, gewann er den Sondershäuser Lohkoncerten historische Bedeutung. Im Jahr 1862 hörte ich daselbst im Anschluß an Fr. Brendel die meisten Symph. Dichtungen, welche Ed. Stein, abgesehen von den Loh-Koncerten, für Brendel privatim vorführte. Sonst waren sie nirgends zu hören.

Löwenberg, Karlsruhe; 1859: in Erfurt, Meiningen, Breslau, Leipzig (Tonkünstler-Versammlung, Gründung des Allg. D. Musik-Vereins), Zwickau (Schumann-Feier).

Wie Johannisfeuer flammten diese Koncerte und Musikfeste auf, da, dort, im Norden, im Süden, von den Anhängern begeistert begrüßt, von den Gegnern mit Löschen bedroht.

Drei dieser Musikfeste wurden innerhalb der großen Kampfperiode von besonderer Bedeutung: das Ballenstedter Musikfest (1852), das zu Karlsruhe (1853) und das zu Aachen (1857). Das erstere charakterisirte die feindselige Haltung der Musikdirektoren gegen Liszt, welche dieselben von nun an, man könnte sagen in corpore, gegen ihn einnahmen; die andern beiden entwickelten diese Haltung bis zur Aktion, ja bis zum Schimpf. Um den Wagner- und Fortschrittskämpen brach zu legen oder auch ihm Grenzen zu stecken, gaben die Gegner die Parole aus: Liszt ermangele der Direktionsfähigkeit. Bedenkt man, was dazu gehörte zu einer Zeit, die musikalisch an Verkommenheit streifte, Wagner auf der Bühne ein- und durchzusetzen, wie Liszt es gethan, so muß dieses Stichwort einer späteren Zeit ebenso absurd wie bornirt erscheinen. Und doch hatte dieser Vorwurf den Schein einer Art Berechtigung, insoweit als jede Partei die Berechtigung in sich trägt, welche in dem von ihr vertheidigten Princip liegt — hier: das Konservative gegen den Fortschritt, die Tradition gegen Neuerung, und dabei zehnfach umhüllt: die Sterilität gegen das Leben selbst. Denn bezüglich dieser ist es eine alte Thatsache, daß aus der Reihe Solcher, die nicht „mitkönnen", die heftigsten Opponenten erstehen, und, die taub, ihre Stimmen am lautesten erheben. Den Geist des Dirigirens seitens des großen Künstlers konnten sie nicht fassen, sie griffen darum nach seiner Form, die allerdings gegenüber der Durchschnittsbegabung und der Durchschnittsbildung der Orchesterleiter und -Musiker keine Allgemeingültigkeit je erlangen kann, weil es Dinge giebt, zu denen allein das Genie ermächtigt ist. Aber auch der andere Theil der Form, der „Schule machend" sich erwies, verstieß vor vierzig Jahren noch sehr gegen alle Gewohnheit, ja erschien so abnorm, daß er, abgelöst vom geistigen Princip, der Angriffspunkte manche darbot.

Früheres unserer Darstellung wies bereits auf die Aufgabe hin, welche Liszt nach dieser Seite hin zu lösen berufen war und was zu klarer Gestaltung vordringen, Idee und Princip werden

mußte. Eine Konsequenz der musikalischen Kunstbewegung unsers Jahrhunderts, galt es zunächst — so schien es — dem modernen und speciell dem symphonischen Kunstwerk die Wiedergabe seines geistigen Gehaltes und seiner freieren Form seitens des Orchesters zu erringen. Im Hintergrunde aber lag die Aufgabe tiefer und weiter, oder auch: sie vertiefte und erweiterte sich durch jene Aufgabe. Das moderne Kunstwerk wies auf das klassische zurück —, die anderen Forderungen, welche jenes an die Reproduktion stellte, verschärfte den Blick für dieses —, die andere Art der Stimmungen erschloß das Verständnis für die in der Musik früher zum Ausdruck gekommenen —: es verlangten die Grundstimmungen der Zeiten, als auch die individuellen Besonderheiten der Meister, wie sie historisch zu Stimmungstypen und Formtypen geworden, nach ihrem Recht, nach einem Auseinanderhalten ihrer Grenzen, je nach ihrer Art. Das war es, um was es sich handelte.

Durch Liszt schufen sich die Stylprincipien der Reproduktion für das Orchester — wie vormals für das Klavierspiel — in ihrem historischen und ästhetischen Umkreis. Durch ihn kam es zum Bewußtsein: daß keine der Kunstgattungen mehr als die Musik die Grundstimmungen der Zeiten festhält und offenbart, und daß diese in das Kunstwerk gebannten Grundstimmungen seitens der Reproduktion verschiedene Vortragsweisen oder Vortragsstyle bedingen, die mit Bestimmtheit an den Dirigenten verschiedene Forderungen stellen und zugleich dem methodischen Theil des Dirigirens gewisse Grundzüge vorschreiben. Vor Beethoven z. B., da die Werke der Instrumentalmusik im Princip der formellen Schönheit und geistigen Gebundenheit wurzelten, war das Princip des gebundenen Dirigirens (das Taktiren der Tempo- und Takteinheiten) ihnen vollständig entsprechend. Als sie mit Beethoven das Reich der Ideen und der Romantik betraten und dieser Meister dem subjektiven Stimmungs- und Gedankeninhalt Charakteristik und Bestimmtheit gewann, mußte in richtiger Konsequenz das klassische Dirigirprincip in ein anderes Stadium treten und eine schärfere Ausgeprägtheit der Accentuirung, welche neben dem Taktaccent den rhetorischen Accent — der aus dem musikalischen Gedanken und nicht aus der Arithmetik der Form sich bestimmt — einsetzt, das frühere Princip der Tempo- und Takteinheit nicht sowohl aufheben, als zur romantischen Bewegtheit vorführen. Mit

Beethoven's „zwei Principe" betraten die Tonwerke ferner im Gegensatz zur früheren Stimmungseinheit das Gebiet dramatischer Bewegtheit und Gegensätze, womit sie einerseits den freien dramatischen, andererseits den „periodischen Vortrag"[1] verlangen, welcher dem früher alleinigen Princip des gebundenen Dirigirens das Princip des freien Dirigirens hinzufügt. Die praktische Durchführung dieser principiellen Unterschiede seitens des Dirigenten führt zu seiner höchsten Aufgabe, von Liszt mit „Styl in der Ausführung" bezeichnet.[2])

Gegenüber solchen Zielen hieß es den Zwang der Praxis sprengen, das freie Dirigiren sowohl zu schaffen als einzusetzen und auch hier dem Geist des Kunstwerks das Vorrecht zu erobern — kurz gesagt: aus dem Geist der Sache die Dirigentenaufgabe zu resumiren. Bei der Weimaraner Hofkapelle hatte Liszt bald alle technischen Vorbedingungen zur Lösung dieser Aufgabe gewonnen; jeden der Kapellisten von den Violinen bis hinab zur Pauke wußte er zum Virtuosen und Künstler auf seinem Instrumente emporzuheben, der nicht nur seine Noten korrekt abspielte, sondern auch verstand, was sie sollten und welche Stellung sie im Kunstwerk einnahmen; er wußte dem ganzen Orchester die Ideen und Eigenthümlichkeiten des Komponisten in Herz und Blut zu treiben und für sie zu entflammen. Vor allem bildete er dieselbe seinen künstlerischen Absichten gemäß; sie verstand und folgte jedem seiner Winke, der Miene wie der Geste, mochte er mit oder ohne Taktstock an ihrer Spitze stehen.[3]) Sie verstand ihn, wenn z. B. bei lyrischen Partien sein Taktstock ihr mehr zu folgen als zu befehlen schien, wenn er bei Stellen lyrischen Hebens und Senkens völlig ruhte, oder wenn er bei hervortretend epischen und deklamatorischen Momenten nur den rhetorischen und Hauptaccent angab, oder auch wenn Liszt bei Solopartien ihn ganz hinlegte, um

---

1) Das Markiren des Rhythmus der Gedanken anstatt des Einzeltaktes. (II, 1. Bd. d. W. S. 222 u. f.) — Liszt benannte in dem Vorwort f. Partitur der „Symph. Dicht." diese Vortragsweise „periodischen Vortrag".

2) Liszt's Ges. Schr. V. Bd. „Über das Dirigiren". Eine Abwehr.

3) Zu den praktischen Vorspielen dieses Princips zählt seine Leitung der C moll-Symphonie Beethoven's in einem Spirituel-Koncert 1846 in Wien, worüber Hanslick berichtet hat. („Geschichte des Koncertwesens in Wien" von dems.) Von da dürfte die systematisch durchgeführte negative Kritiker-Rolle des Wieners Professors gegenüber Liszt's Reformbestrebungen und Werken datiren.

dem Künstler die Bewegungsfreiheit zu sichern.[1]) Und was endlich noch den von Liszt geschaffenen „periodischen Vortrag" betrifft, bei welchem der Taktrhythmus eine Vorbedingung und ein Mittel zum Zweck ist, in den Hintergrund tritt und dazwischen der bald beschleunigte, bald gehaltene Fluß der Gedanken — je nachdem der Charakter der betreffenden Partie es erheischt — über die Einzeltakte wie über fliegende Pfeiler dahin rauscht oder auch in breiten Strecken sie zum mächtigen Strome zwingt: ward die Kapelle Meister mit dem Meister.[2])

Anders aber stand es mit fremden Orchestern, die gewohnt waren unter dem regelmäßigen Taktschlag ihres Dirigenten Note für Note, Takt für Takt, je nach Vorschrift piano oder forte, crescendo oder diminuendo abzuspielen, ohne einen anderen als diesen mechanischen Antheil an dem Kunstwerk, an seinem specifischen Inhalt und organischen Aufbau zu nehmen. Da gab es bei einer ersten Probe stets Mißverständnisse, bis es mehrmals unter seiner Leitung gespielt hatte, um, inspirirt von dem Feuerzauber seines Wesens, seiner Führung folgen zu können. Die gegnerischen Musiker, Musikdirektoren, Recensenten aber griffen alles anders Geartete seines Dirigirens als Beweisführung an, daß Liszt der Fähigkeit, ein Orchester zu leiten, ermangele. Es spielte sich von neuem, aber in größten Dimensionen und mit größerer, sich in persönliche Gehässigkeit verlierender Erhitzung ab, was seinen Beethoven-Vorträgen am Klavier schon begegnet war,[3]) jetzt nur gemischt mit anderen, dem Wagnerhaß entsprungenen Motiven.

Als Liszt die Leitung des dritten Ballenstedter Musikfestes (22. und 23. Juni 1852) angenommen mit der Bedingung, daß das von ihm entworfene Programm[4]) qualitativ und quanti-

1) „Martha" z. B. dirigirte Liszt ohne den Taktstock zur Hand zu nehmen (8. Mai 1853) zur Bewunderung und zum Kopfschütteln Vieler.

2) Auch hervorragende Künstler standen als Mitglieder der Kapelle unter seinem Dirigentenstab, wie: Joachim, Laub, Singer, Coßmann, Alex. Ritter u. A.

3 II/1, S. 115 u. f.

4 **Programm:** 22. Juni:
„Tannhäuser"-Ouv. v. R. Wagner;
Duett aus „Flieg. Holländer";
„Die Macht d. Musik" v. Liszt;
Chor-Phantasie von Beethoven Klavierpart. v. H. v. Bülow;
2. Akt d. „Orpheus" v. Gluck;
Neunte Symphonie v. Beethoven.

23. Juni:
„König Alfred"-Ouv. v. Raff;
„Liebesmahl d. Apostel" v. Wagner;
Harold-Symph. v. Berlioz;
Walpurgisnacht v. Mendelssohn;
„Tannhäuser"-Ouv. (Auf Verlangen.)

tativ würdig zu beschaffen sei, erfüllte dasselbe die entschieden Konservativen theils mit Entrüstung, theils mit Neugierde. Der Stern'sche Gesangverein (Berlin), sowie das unter dem Oratorienkomponisten Friedr. Schneider stehende Orchester (Dessau) zogen sofort ihre Mitwirkung zurück. Trotz dieser und vieler anderer Hindernisse fand das Fest statt. Der Vokalchor setzte sich aus Chören Leipzigs („Pauliner"), Dessaus, Halles, Bernburgs und Ballenstedts zusammen, das Orchester aus den Hofkapellen Ballenstedts, Sondershausens und Weimars.

Das dritte Ballenstedter Musikfest war das erste, welches außerhalb Weimar der musikalischen Neuzeit Bahn brach.

Während es aber bei den Betheiligten einen Enthusiasmus hervorrief, wie er nur in Momenten sich erzeugt, wo die Gemüther ergriffen von einem noch Ungekannten, diesem als neuem Ideal zujauchzen, fand die offene Kriegserklärung der zurückgetretenen Dirigenten ihr Echo in der Presse, die gegen das Fest, gegen Liszt's Programm, sein Dirigiren, sein Auffassung frontirte.

Das ein Jahr später in Karlsruhe stattfindende Musikfest 3.—5. Okt. 1853), zu dessen Direktion der musikliebende Prinz-Regent Friedrich v. Baden — der alsdann der Wagner'schen Muse vielfach Vorschub geleistet hat — Liszt eingeladen hatte, veranlaßte die Presse, dieses Werk im größeren Style fortzusetzen. Sie machte seine „mangelnde Dirigentenfähigkeit" zum Centralpunkt ihrer Angriffe. War das Ballenstedter Musikfest das erste bahnbrechende für die moderne Musik im Norden, so war das Karlsruher das erste im Süden Deutschlands.[1] Es war überhaupt das erste große Instrumentalmusikfest Süddeutschlands.

Siehe Friedr. Kempe: „Frz. Liszt, R. Wagner". Aphoristische Memoiren ꝛc. Ein Erinnerungsblatt ꝛc. (Eisleben, F. Kuhnt 1852.)

1) **Programm:**

am 3. Okt.:	am 5. Okt.
R. Wagner: „Tannh."-Ouv.;	Meyerbeer: „Struensee"-Ouv.;
Beethoven: Koncert-Arie;	Mozart: Arie aus „Titus";
Joachim: Violin-Koncert;	Bach: Chaconne;
Mendelssohn: „Loreley"-Finale;	Liszt: Phant. für Klavier u. Orch. über
Schumann: „Manfred"-Ouv.;	Motive aus „Ruinen v. Athen";
Liszt: „An die Künstler";	Berlioz: „Romeo u. Julie".
Beethoven: Neunte Symphonie.	R. Wagner: Stücke aus „Lohengrin".
	„ „Tannh."-Ouv. auf Verlangen.

Siehe: Hoplit (R. Pohl) „Das Karlsruher Musikfest" (Leipzig, Bruno Hinze 1853). Desgl. „Ges. Schr." II. Bd. 1883.

Sein Orchester war zusammengesetzt aus den Hoforchestern von Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe. Auf Wunsch des Prinz-Regenten wurden die drei Kapellen mit den Hofsängern dieser drei Bühnen zu erhöhtem Glanz des Ganzen verbunden. Die Verschmelzung dieser verschiedenen Korporationen bot an und für sich schon große Schwierigkeiten, die aber noch der Umstand mehrte, daß keine der Kompositionen[1]) des Fest-Programms den Orchestern bekannt war und sämmtliche sich noch dazu auf ihnen völlig fremden Bahnen bewegten. Liszt hatte wohl zur Beseitigung derselben vor dem Feste eine kleine Rundreise durch Darmstadt, Mannheim, Karlsruhe zum Zwecke von Separatproben gemacht, allein die Specialarbeit mußte doch den einzelnen Musikdirektoren und Koncertmeistern überlassen bleiben. Gesammtproben fanden nur zwei statt, beide beschränkt in der Zeit. Bei der Neunten Symphonie Beethoven's zeigten sich die Schwierigkeiten enorm, fast unüberwindlich. Keinem — man sage keinem — der Hoforchester war dieses Werk nur einigermaßen durch die Praxis bekannt; dem größten Theil der Musiker galt es nur als ein riesenhaftes Kuriosum, dessen Existenz in der Taubheit seines Schöpfers eine quasi Entschuldigung fand. Bis zum Jahre 1853 hatte dieses große Werk im Süden nur zweimal Aufführungen erlebt: in München unter Lachner und in Basel unter Reiter. Die gegenwärtige, unter Liszt, war die dritte überhaupt. — Trotz großer technischer Hemnisse löste Liszt's absolute Herrschaft über alle Mittel des Dirigirens die kolossale Aufgabe. Im großen und ganzen gelang jedes Werk. Bei der „Neunten" aber traten einige Störungen hervor: ein Fagott, das sich in seinen Pausen verzählte und die große Trommel mit sich fortriß. Diese und ähnliche Zufälligkeiten griffen die Gegner als Beleg auf, „Liszt könne nicht dirigiren."

Diese Angriffe schossen wie Pilze auf, mehr und minder schönfarbig, mehr und minder giftig — sie schossen auf, so massig, daß Liszt sich genöthigt sah, sein sonst ihnen entgegengebrachtes Schweigen zu brechen. Er schrieb seinen Brief über das Dirigiren, eine Beigabe zu Hoplit's Schrift „Das Karlsruher Musikfest".[2]) Ihm entstammt das geflügelte Wort: „Wir sind Steuer-

1) Mit Ausnahme der »Fee Mab« von Berlioz, die einige der Musiker unter Berlioz in Baden gespielt hatten.

2) Leipzig, Bruno Hinze 1853. — Liszt's Ges. Schr. V. Bd.

männer, nicht Ruderknechte." — In der Geschichte des Dirigirens epochemachend, wie seiner Zeit Gluck's Vorrede zur „Alceste", suchte Liszt, gleich Gluck eine tiefere Anschauung über die Kunst und ihre Aufgaben zu entwickeln und Anderen zum Bewußtsein zu bringen: es galt das Ideal der neuen Bestrebungen festzustellen. Hierbei legte er die Karlsruher Situation dar.

Die Angriffe der Gegner wurden jedoch von Liszt's Darlegung nicht zurückgedrängt, so wenig als sie nach ihrem unmittelbaren Erscheinen eine Reform bei den Musikdirektoren hervorrief. Diese letztere konnte erst im Laufe der Zeit sich vollziehen, was auf praktischem Wege geschah.[1] Als das 35. niederrheinische, das Aachener Musikfest abgehalten wurde (31. Mai bis 2. Juni 1857), bei welchem Liszt, vom Kapellmeister Turanyi im Auftrage des Fest-Komites eingeladen, als Fest-Dirigent mit einem zum Theil von ihm entworfenen Programm[2] funktionirte, hatte sich die Gegnerschaft so weit entwickelt, daß sie kaum mehr um

---

1) Vor allem durch die Dirigenten: Damrosch (Breslau, New-York, †, Ed. Stein (Sondershausen, †), Ritter v. Seifriz (Löwenberg, †), Ed. Lassen, Müller-Hartung (Weimar), Herbeck (Wien, †), Richter, Nickisch u. A., in jüngster Zeit F. Mottl, Richard Strauß, Felix Weingartner. Obenan aber H. v. Bülow. Siehe: I 2. Bd. S. 115 u. f.; — „Zur Berlioz-Frage" von Richard Pohl: „N. Z. f. M." 1889 S. 301.

2) **Programme:** 31. Mai:
„Zur Weihe des Hauses", Ouv. opus 124 von Beethoven;
„Messias" von Händel.

1. Juni:
Kantate zum St. Johannesfest von Bach;
C dur-Symphonie von Schubert;
„Des Sängers Fluch" (nach Uhland von Schumann;
Festklänge von Liszt;
„Die Flucht nach Egypten" von Berlioz.

2. Juni:
„Ruy Blas"-Ouv. von Mendelssohn;
Arie aus „Fidelio" von Beethoven;
I. Klavier-Koncert Es von Liszt;
Violin-Koncert von Beethoven;
„Tannhäuser"-Ouv. von Wagner.

Siehe: R. Pohl's Ges. Schr. II. Bd. „Vom Aachener Musikfest, Pfingsten 1857."

Der Feststellung obigen Programms ging ein präliminirendes Antwortschreiben an Turanyi voraus, dessen vornehme Fortschrittsbehauptung seitens Liszt's gegenüber dem erzkonservativen Programmentwurf des Komites musikgeschichtliche Streiflichter auf jene Zeit wirft. Siehe O. Lessmann's „A. Musik-Zeitung" Nr. 28, 1890.

Principien kämpfte. Sie stellt das widerliche Bild blinder, dabei organisirter Parteiwuth dar,[1]) die literarisch in Ferd. Hiller's „Briefen über das Aachener Musikfest" (in der „Kölnischen Zeitung") ihren Höhepunkt erreichte, im Koncertsaal aber mit Pfeifen bewaffnet gegen Liszt demonstrirte, wobei F. Hiller sich hinreißen ließ das Signal mit einem Pfiff auf einem Hausschlüssel zugeben.[2])

Das alles blieb nicht ohne Folgen. Den öffentlichen Skandal konnte Liszt wohl ertragen, aber er mußte sich auch gestehen, daß sein Bestreben, die Kritik und das öffentliche Kunstleben auf ein höheres Fundament zu stellen, erfolglos sei. Dabei blieb der Eclat nicht ohne Rückwirkung auf seine künstlerische Stellung in Weimar, wozu auch noch die gegnerischen Artikel des Herrn v. Wolzogen in der „Augsburger Allg. Zeitung" beitragen mochten.

Das Interesse des Großherzogs Karl Alexander schien für die Musik ermüdet; es wandte sich mehr der Bühnendichtung zu. Jedenfalls entging ihm die Tragweite der Bestrebungen des großen Künstlers, und Dingelstedt, welcher in diesem Jahr seine Intendantur antrat, fand es unter diesen Umständen nicht allzuschwer den Boden mehr und mehr für seine Ziele zu belegen. Liszt, der das eine, wie das andere wohl bemerkte, war zu stolz, um dagegen zu arbeiten. Auch war er, Dingelstedt gegenüber, nicht frei von dem hochsinnigen Wahn, zwei Kunstbrüder verschiedener Zweige könnten, sich ergänzend, auf gleichem Raume stehen. Allmählich aber überließ er Dingelstedt die Oberleitung der Oper bis er nach Aufführung des „Barbier von Bagdad" (15. Dez. 1858) sich vollständig von der Weimarer Bühne zurückzog. Liszt hatte diese reizende Oper des von ihm sehr geschätzten und seinem Herzen nahe stehenden Peter Cornelius mit großer Liebe selbst dirigirt. Die Opposition, die ihn seitens seiner Weimaraner Gegner während der zehn Jahre unermüdlichen Bestrebens, Weimar auf die ruhmreiche Höhe zu heben, die es zur Zeit seiner Dichter einnahm, nie verlassen und seine Bestrebungen vielfach gehemmt und durchkreuzt hatte, sah sich jetzt stark genug, trotzdem Liszt

1) „Vom Aachener Musikfest", R. Pohl's Ges. Schr. II. Bd.

2) Mir von einem Augenzeugen, dem Posaunisten Prof. Große, erzählt. Berichte siehe: Berl. Musikzeitung „Echo" Nr. 27 u. f. (eine Abfertigung von H. v. Bronsart); „N. Z. f. M." Bd. 47 S. 5 u. f. (von Alb. Hahn).

an der Spitze des Orchesters stand und hiermit für das Werk eingetreten war, durch laute Mißfallszeichen die Aufführung zu stören. Diese beleidigende Rücksichtslosigkeit brachte den Meister zu dem Entschluß, seinen Rücktritt von der Opernleitung zu erklären — ein Entschluß, den weder das von der Stadt dargebrachte Ehrerbürger-Diplom, noch die Ernennung zum Kammerherrn seitens des Großherzogs zum Wanken bringen konnte. Er zog sich nicht allein von der Weimaraner Bühne zurück, sondern auch von dem bisherigen öffentlichen Eingreifen in das musikalische Leben.

Der große Umschwung aber hatte sich hier im Großen und Allgemeinen vollzogen. Die Basis der fortschrittlichen Bestrebungen war gelegt und gesichert, und diese selbst fanden ihr Wirken und ihre Vertretung nach Außen durch den „Allg. Deutschen Musik-Verein", dessen Entstehung in das Jahr 1859 fällt. Seine erste Veranlassung gab die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig, welche Franz Brendel in diesem Jahr (1.—5. Juni) zum 25jährigen Jubiläum des Bestehens der musikgeschichtlich so bedeutungsvollen „N. Zeitschrift f. M." veranlaßt hatte. Brendel hoffte durch diese Versammlung einen Ausgleich der Parteien herbeiführen zu können, was seine Eröffnungsrede „Zur Anbahnung einer Verständigung"[1]) aussprach. Louis Köhler schlug vor, einen Verein zu gründen, der die Gleichstrebenden zu einheitlichem Vorgehen verbinde. Brendel befürwortete den Antrag, wies darauf hin: daß ein Verein, der mit dem Princip des Fortschritts an der Spitze im Sinne der Versöhnung und Klärung wirke, dem Kunstleben Segen bringen müsse, und lud die Anwesenden zur Unterzeichnung ein. Allein es war ein Zaudern und Zögern unter den Künstlern. Da sprang Liszt auf das Podium und rief ihnen zu: „Im Anfang war das Wort — und das Wort war die That! Künstler! —: Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben — seid einig!" worauf er unterzeichnete. Die andern folgten, zuerst die Künstler, dann die Künstlerinnen.[2])

Das von Liszt Erstrebte übernahm im Princip der neue Verein.[3]) Seinem die Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft —

1) Siehe „N. Z. f. M." 1859 — sodann: „Ges. Aufsätze" ꝛc. von Franz Brendel. Herausgegeben vom Allg. D. M.-V. (Leipzig, 1888).

2) Unter ihnen die Verf.

3) Der Gründung des Vereins 1859, dessen Organisation auszuarbeiten Brendel seine volle Manneskraft einsetzte, konnte schon 1861 mit der Tonkünstler-Versammlung zu Weimar die erste Lebensthat folgen.

obenan die Lebenden! — umspannenden Programm, ward hier die vollste Bethätigung.

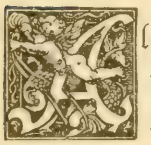
Bei der Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig dirigirte Liszt seinen „Tasso" und seine „Graner Messe" — letztere auf das aufopferndste von K. Riedel mit seinem Verein einstudiert. Es war das letzte Musikfest der Weimarperiode, an dem Liszt als Dirigent Theil nahm.

Für Weimar selbst wurde Liszt's zehnjährige Dirigentenwirksamkeit eine Glanzepoche reformatorischer Kunstpflege. In der Musikgeschichte bildet sie einen hellleuchtenden Punkt, in dem sich alles zusammendrängt, was als Zeit- und Zeitengeist sich im musikalischen Kunstwerk zugespitzt hat — ein Idealbild an künstlerischer Gesinnung, Größe und That.

VII.

Liszt als Lehrer der reproducirenden Künstler.

Ausgangspunkt. Principien. Die Virtuosität eine Schaffenskraft. Die Gefühls- und allgemeine Geistesbildung als Vorbedingung künstlerischer Reproduktion. Liszt's Lehrform. „Kein Konservatoriumstyl!" Das „Atelier" des Meisters. Pädagogische Ironie. Die Schüler der Lisztschule, die Weimarperiode: Pianisten, Organisten; Harfe und Posaune. Liszt gegen das „Mechanisiren" der Konservatorien.



ls Lehrer der Künstler ist Liszt von dem Dirigenten Liszt nicht zu trennen. Der eine giebt dem andern die Erklärung. Betrachten wir ihn als ersteren, so bleibt vor allem als Ausgangspunkt festzuhalten, daß seine Reform als Dirigent eine erweiterte und zum Styl erhobene Transkription seiner pianistischen Interpretationen auf das Orchester war, daß beide eine schöpferische Kundgebung des Genies, der Verwirklichung gleicher Ideale und gleicher Ziele zustrebten. Seine Lehre war der letzteren Ausfluß. Sie wandte sich hauptsächlich an Klavier-Virtuosen, wie an Virtuosen überhaupt und begründete eine neue Epoche des Klavierspiels, welche als Liszt-Schule den Höhepunkt der modernen klavieristischen Errungenschaften in Technik, Geist und Idee repräsentirt.

Gestaltete sich Liszt's Aufgabe einerseits, die von ihm geschaffene Technik und den Vortrag seiner eigenen Kompositionen Anderen zu übermitteln, so galt sie andererseits der unmittelbaren Übertragung seiner Auffassung und Wiedergabe der Werke der Meister auf seine Schüler und Jünger.

Somit ward seine Lehre eine Übergabe des Vortrags, wie letzterer aus dem Widerspiegel des schaffenden Geistes hervorgeht.

Periodischer Vortrag —,

Styl in der Ausführung —,

Erfassung der individuellen Eigenart der Meister —,

das waren die drei Hauptpunkte, die er als Grundzüge des höheren Klavierspiels heischte.

In dem Verhältnis des Virtuosen und der Virtuosität zur Kunst und zum Kunstwerk erkannte er den lebendigen, immer treibenden individuellen Faktor, von dem Leben, Wärme und Lebensströmung der Reproduktion abhängt.

Er protestirte gegen den „Egoismus, gegen die Bornirtheit des singenden und spielenden Virtuosenthums, welches gleich einem Schönredner ohne Verständnis dessen, was es sagt, nur Kunststücke ohne alle tiefere intellektuelle Grundlage bewundern läßt.“[1]

Die nur vorschrift- und notengetreue Wiedergabe war nach seinem Ausdruck „Metier“, nicht Kunst.

Die Virtuosität selbst stellte er in die Reihe der *schaffenden Künste*, indem er sie durch seine eigene Künstlerschaft zur schaffenden Kunst erhob und als solche manifestirte.

„Nicht ein Auswuchs“ — lehrte er — „sondern ein *nothwendiges Element der Musik* ist die Virtuosität. Was die Tageshelle dem Gemälde — das ist die Aufführung dem Musikwerk! Jenes verkommt ungenossen in der Dunkelheit, dieses im Staub der Bibliotheken.“

„*Nicht passive Dienerin der Komposition* ist die Virtuosität; denn von ihrem Hauche hängt das Leben wie der Tod des ihr anvertrauten Kunstwerkes ab: sie kann es im Glanz seiner Schönheit, seiner Frische, seiner Begeisterung wiedergeben, sie kann es eben so verdrehen, verunschönen, entstellen.“

„Niemand wird die Malerei eine knechtische, stoffliche Reproduktion der Natur nennen. In demselben Verhältnis, wie jene zu dieser, steht die Reproduktion zur producirenden Tonkunst. Und dieselbe Kluft, welche zwischen einer Landschaft, wie etwa der Tempelruine von Pästum von *Calame* und einer bloßen *Ansicht* liegt, trennt auch die Ausführungen eines und desselben Musikstücks durch zwei Künstler, von denen der eine „Metier macht“, während der andere „Kunst schafft“. Mag jener, um den inneren Sinn, die poetische Wirkung, die Lösung des im Modell verborgenen Räthsels wiederzugeben, noch so sorgfältig und gewissenhaft die natürlichen Linien seines Gegenstandes nachahmen, so muß der

1) Ges. Schr. IV. Bd., S. 191.

Maler, wie der Virtuose, seinen Vorwurf dennoch mit einem ungewöhnlichen Blick durchdringen, ihm seine geheime unbeschreibbare Harmonie ablauschen, ihn in seinem besonderen Gesichtspunkt auffassen, ihm ein besonderes Licht, einen ideellen Rahmen abgewinnen und verleihen."

„Das wäre ein schlechter oder gar kein Künstler, der mit verständnisloser Treue bloß den ihm vorliegenden Konturen folgte, ohne diese auch mit dem aus der Auffassung der Leidenschaften oder Gefühle geschöpften Leben zu durchdringen!"

„Die Virtuosität ist so wenig, wie die Malerei, den andern Künsten untergeordnet: denn beide erfordern schöpferische Fähigkeit, welche ihre Formen nach einer in der Seele des Künstlers erfaßten Idee, nach einem Typus bildet und ohne welche sich sein Produkt nicht über Industrieerzeugnisse zum Kunstwerk erheben kann. Sie ist kein Akt leerer Receptivität — sie plappert nicht wie ein Staar eingelernte Redensarten nach. Im Gegentheil: sie bringt die Ideen zur Erscheinung und versetzt sie aus dem Limbus unkörperlicher Abstraktion in die fühlbare, sichtbare Welt."[1])

Die Voraussetzung zum Erreichen solcher Hochziele — lehrte er weiter — falle nicht nur dem künstlerischen Können, sondern ebenso dem menschlichen Sein zu. Der Werth der Virtuosität „hängt, wie der der Komposition, von der Gefühlsbildung des Künstlers und der ihm verliehenen Gabe ab, der Intensität eines Gefühls auch die entsprechende, Andern faßlich sich mittheilende Form zu finden."

„Ohne diese lebeneinhauchende Gewalt des Gefühls, welche einzig und allein die Formen des Schönen diktirt und den Willen verleiht, sie ausschließlich zu produciren, sind beide, die Komposition wie die Virtuosität, nur ein sinnreicher Kopf- oder Fingermechanismus, eine geistlose Fertigkeit oder eine Berechnung."

Seine Lehre band Liszt nicht an die akademische Form. Er betonte zu allen Zeiten, daß er kein Musik- oder auch „Klavier-Professor" sei, womit er andeuten wollte, daß er weder in System gebrachte Lehre, gleich dem Vorschriften nachkommenden Kunstbeamtenthum, ausübe, noch überhaupt den Akademie- oder „Konservatoriumstyl" des Unterrichts als künstlerisch bildend anerkenne. Sie ging aus der Praxis hervor, und was er an Theorie und Ästhetik seinen

1) Ebend. S. 129 u. f.

Schülern übergab, geschah in der freien Weise der Gelegenheitsform, die gleichsam als schaffender Geist der Praxis, diese durch Erläuterungen, Erklärungen, Beleuchtungen, Hinweis auf Meister- und Musterwerke der Tonkunst sowohl, als auch auf die der anderen Künste leitete und potenzirte.

Seine Lehrform war durchaus frei; vom Schöpfergeist bedingt, galt sie der Virtuosität, als auch der Komposition. Nach beiden Richtungen hin übergab er nichts in der Art und Weise fertig formulirter Regel, obwohl das von ihm Übergebene kunstbedingende Regel war, doch ohne Formel. Das Genie als Person gewordene Regel macht nicht Regeln. Siegfried kann nicht Fafner sein, und Faust nicht Famulus. Die von einem Meister geschaffene neubeseelte und befruchtete Kunsttechnik enthält wohl und ist ein Inbegriff aller vorausgegangenen Entwickelungen: aber der neue Geist will einen neuen Leib, der sich nicht in Buchstaben fassen läßt. Es ist alles persönlich, und was daran lernbar ist, kann nur praktisch mitgetheilt werden. [1])

Alle Mittel des Vortrags, die Style der Ausführung der Koncert- und Kammermusik aller Meister von J. S. Bach bis zur unmittelbaren Gegenwart herauf, sowie alle nur einigermaßen bemerkenswerthen Novitäten, übermittelte Liszt seinen Schülern aus den ihm offenen Büchern musikalischer Genesis. [2])

Bezüglich der Bildung seiner Schüler mußten künstlerische Voraussetzungen walten. Alle die technischen Vorbedingungen und geistige Vorarbeit, welche der Regel und der Schulung, sei es durch Privat- oder akademischen (Konservatorien-) Unterricht anheimfallen, setzte Liszt — wie gegenüber den Orchestern, die er leitete — bei den jungen Künstlern, die er in den Kreis seiner Jünger aufnahm, als „überwunden", voraus, so daß er vom Geist des Kunstwerks ausgehend seine großen technischen Neuerungen und kompositorischen Principien als „Mittel zum Zweck", d. i. als Sprache des Geistes, ihnen übergeben konnte. Ein mit

1) Vergl. Vischer's „Ästhetik" § 520.

2) „Als Frucht seiner Lehre" gedachte ich bereits (I. Bd. S. 272 der Beethoven-Ausgabe H. v. Bülow's. Desselben Bearbeitung des Ital. Koncertes, der Chrom. Fant. u. Fuge u. a. von Bach, der zwölf Klavierstücke Händel's (Aibel, München), Karl Klindworth's Chopin-Ausgabe u. a. dürften ebenfalls auf sie zurückzuführen sein.

Musik gefüllter Ton galt ihm hiebei nach Seite der Anschlags-, d. i. der Tonbildung, als unerläßlich.

Wie in einem Hörsaal versammelten sich zu bestimmten Zeiten angehende und bereits erprobte Künstler, Komponisten und Virtuosen in seinem Musiksalon, den der Meister bei dieser Gelegenheit „Atelier" zu benennen liebte. Stehende und sitzende Gruppen, wie in einem solchen, lauschten den Bemerkungen und Korrekturen, die er zu der einen, zu der andern sich gesellend, im Stehen, im Gehen, bald neben, bald vor dem Flügel ertheilte.

Zwanglos und frei war die Form, wie seine Lehrmethode. Weder dem Vortragenden noch seiner Wahl der Komposition ging eine Vorherbestimmung seitens Liszt's voraus; dazwischen aber erbat er sich den Vortrag dieser oder jener Komposition, die er vielleicht vor Wochen gehört und glossirt hatte, als Wiederholung.

Feile, Vertiefung und Befestigung des Gelehrten auf der einen Seite — Zusammenfassen alles Könnens im Augenblick: prima vista auf der andern Seite: das waren die zwei Grundfäden, die beständig ineinander spielten.

Die Vorträge kritisirte er in Spiel und Wort; jenes indem er am Klavier das Vorbild gab, dieses durch ästhetische oder historische Erläuterungen, durch analoge Beispiele, die er der Poesie aller Zonen, der Skulptur, der Malerei, wie der Natur entnahm. Seine Rede war kurz, blitzend, mehr aphoristisch als lange verweilend. Seine Intentionen drückte er vorzugsweise in Bildern, auch durch Gesten aus. Seine Mimik sprach. Die Bilder waren neu, treffend, allen Geistesregionen entnommen. Oft genügte ein einziges Wort ganze Strecken einer Komposition zu erhellen. Auch übersetzte er, um verständlich zu machen, Geistiges in Sichtbares. So konnte z. B. ein Virtuose Chopin's tempo rubato[1]) nicht finden. Der Meister spielte ihm vor, erklärte — umsonst. Da zog er ihn an das Fenster (die kleine Scene spielte in der Hofgärtnerei). Ein heftiger Wind durchtobte die Bäume. „Sehen Sie die Zweige, wie sie wogen! die Blätter, wie sie ineinander sich schütteln? Stamm und Geäst halten fest —: das ist tempo rubato!" Einem anderen, der den Unterschied zwischen dem betonten und unbetonten Auftakt nicht in sich trug, recitirte er Verse und

1) I. Bd. S. 226.

verwies ihn auf den Jambus und Spondeus, deren Bewegung er zugleich im Schritt darstellte.

Manuskripte jeder Art, für Klavier, Gesang, Violine, Soli wie Ensembles, Trios, Quartette, Koncerte, symphonische Sätze wurden, oft frisch von der Feder weg, gleich probirt und besprochen.

Individueller Auffassung seitens seiner Schüler wahrte Liszt das Recht, selbst wenn sie nicht der seinigen entsprach. „Man kann es auch so machen" oder: „Ich ziehe es so vor", pflegte er dann zu sagen und spielte die betreffende Stelle. Auswüchsiges suchte er zu beschränken, oft drastisch genug, wie einstmals gegen Rudolf Viole, der ihm an einem hellen Sommermorgen eine seiner einsätzigen Sonaten[1]) nach der von Liszt geschaffenen Form vorlegte. Der Meister saß am Schreibtisch, die Feder in der Hand. „Das geht nicht" — sagte er und wies auf eine mehr als gewagte Modulation des Manuskripts. „Aber — es klingt schön", meinte der junge Komponist. „Nein, es geht nicht — das darf nicht sein", entgegnete nochmals bestimmteren Tones der Meister. „„Warum nicht „sein"?! — es klingt schön, es geht"", rief hartnäckig Viole. Gelassen erhob sich Liszt, trat dicht vor ihn hin, spritzte seine volle Feder auf dessen frisch gewaschene weiße Weste und sagte ernst zu dem erschreckt Zurückweichenden: „Das geht auch — aber es darf doch nicht sein." —

Häufig war die Ironie die Form seiner Kritik, die aber nicht immer verstanden, dazwischen schmeichelhaft gedeutet wurde, auch unangenehme Mißverständnisse hervorrufen konnte. — „Prometheus" ironisirte er gern Kraftproben der Muskelausdauer — an manchem Ohr blieb nur der schmeichelhafte Klang „Prometheus" hängen. „Konservatoriumspiel", geißelte er die inhaltslose Glätte des Klavierspiels, jener Fertigkeitsspielerei, die eine technische Tonmassen-Bildung, aber nicht Tonbildung ist, und keine Ahnung von der Idee einer Tonbildung in sich trägt. Solche, die mit unfertiger Technik, noch im schülerhaften Stadium kühn genug waren, sich vor ihm zu produciren, suchte er mit den Worten: „Ich bin kein Musik-Professor" in ihre Schranken zu verweisen.

Die Schüler der Weimarperiode waren, alphabetisch geordnet: Fr. Altschul, W. (?) Bauer, Carl Bärmann, H. v. Bronsart, H. v. Bülow, Franz Bendel, Dietrich, A. W. Gott-

1) R. Viole komponirte deren zehn, die C. F. Kahnt (Leipzig) edirt hat.

schalg, Louis Hartmann, Ad. Jensen, Karl Klindworth, William Mason, N. Nélisoff, Robert Pflughaupt, Dionys Prukner, Theod. Ratzenberger, Jul. Reubke, Ferd. Schreiber, Karl Tausig, Rud. Viole, Al. Winterberger;[1]) unter ihnen die Damen: Josefine Bondy (?), Gisberte Freiligrath, Marie Gärtner, Aline Hundt, Rosa Kastner (?), Sophie Pflughaupt, Clara Riese, Martha v. Sabinin, Ingeb. Stark, Hilda Tegerström.

Die Genannten bilden den Kern der Liszt-Schule. Andere, die während der genannten Zeit nur vorübergehend die Anregungen des Meisters genossen, lassen sich ihnen nicht beizählen. Nicht ungleich den fahrenden Schülern, fanden sich jahrein, jahraus, Künstler und Virtuosen aller Himmelsstriche auf der Altenburg in vollster Freizügigkeit ein, zogen bereichert von hinnen, doch ohne im Princip, noch im praktischen Können der Liszt-Schule entschieden anzugehören — obwohl auch sie die Bezeichnung Lisztschüler beanspruchten.[2])

Drei der als Lisztschüler genannten Künstler: Alex. Winterberger, A. W. Gottschalg und Julius Reubke, sind insbesondere zu erwähnen. Sie gingen vom pianistischen zum Orgelgebiet — als Orgelschüler des Meisters. Dieser hatte bereits seine großartige Orgelfuge über den Choral »Ad nos, ad salutarem undam« komponirt und der Öffentlichkeit übergeben, ohne den Organisten zu kennen, der sie auszuführen im Stande sei. Der von ihm hier verfolgte Gedanke: dem gewaltigsten Organ kirchlicher Feier, der Orgel, neue Wirkungen abzuringen und sie dem modernen Geist als Ausdrucksmittel zu gewinnen, harrte noch praktisch der Lebendigmachung. Da sprang begeistert Alex. Winterberger ein. Er wurde des Meisters erster Orgelschüler und der Erste, der seine großen Orgelschöpfungen in die Welt hinaus trug.

---

1) Ein damaliger Kompositionsjünger sei noch erwähnt: der junge Badenser Karl Friedrich aus Freiburg, der von der badischen Regierung durch ein Reisestipendium ausgezeichnet, sich mehrere Monate in Weimar aufhielt und sich Liszt's Lehren anschloß. Eine Frucht dieser Studien war eine symph. Dichtung: „Sakuntala", das erste Werk, das symph. Liszt nachstrebte. Er dedicirte es dem Großh. Fr. v. Baden.

2) Einen Versuch die Schüler und Schülerinnen Liszt's, auch die von ihm indirekt beeinflußten Künstler und Künstlerinnen, verzeichnisartig zusammen zustellen, enthält Aug. Göllerich's Liszt-Biographie. (Ph. Reclam's Universal-Bibliothek 1887).

Die andern Beiden — Gottschalg und Reubke — genossen in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre seine Lehre. Mit den Genannten arbeitete Liszt an dem Riesenin[s]trument. Stundenlang konnte er mit ihnen sitzen und probiren, wie den Eingebungen seines Genies die praktische Folge zu geben, wie die in seiner Phantasie lebende Wirkung zu erreichen sei. Solche Sitzungen wurden Entdeckungsreisen in noch unbekannte Zonen, wobei er die Kräfte der jungen Künstler zu noch unbemessenen Aufgaben spannte und hob. Solchergestalt arbeitete der Meister mit Alex. Winterberger die Ausführung der soeben genannten Orgelfuge buchstäblich „zu Tage", desgleichen seine große B-A-C-H-Fuge. — Bei Gottschalg, der bereits installirter Kantor zu Tiefurth war, erstrebte er weniger virtuose Ziele als das Orgelrepertorium mit Stücken nach dem oben angedeuteten Sinne zu bereichern. Es entstanden ein großer Theil der Bearbeitungen und Orgelübertragungen,[1]) welche einen wesentlichen Bestandtheil des von Gottschalg ein Jahrzehnt später herausgegebenen Orgel-Repertoriums bilden,[2]) und deren meiste Gottschalg veranlaßt hat. Der dritte der Schüler, Reubke, ward inmitten vielversprechenden schaffenden Beginnens vom Leben abberufen. Seine Orgel-Sonate — einsätzig — mit dem 94. Psalm als Programm,[3]) wird sein Andenken wach erhalten. — Als be-

1) Siehe XVII. Kapitel.

2) Gottschalg genoß das Glück bis zu des Meisters Ende ununterbrochen in thätiger Beziehung zu ihm bleiben zu können, wozu seine spätere Anstellung in Weimar ihm noch besondere Möglichkeit gewährte. Von redlichem Charakter und Liszt uneigennützig ergeben, ward er in der „Hofgärtnerei" quasi Haus- und Musikfaktotum. Ähnlich wie Anton Schindler Beethoven, stand er Liszt in vielen Dienstleistungen zur Seite. Vielerlei ging durch seine Hand, namentlich alles, was sich seitens Liszt's auf die Orgel bezog. Er übernahm so ziemlich durchweg alle Reinschriften seiner Orgelkompositionen — in Folge dessen kam G. in den Besitz der meisten Original-Orgelmanuskripte des Meisters, da dieser seine MS. Denen zu schenken pflegte, die ihre Reinschrift besorgten, — nahm ihm während seines römischen Aufenthaltes lästige Verlagsangelegenheiten und Korrespondenzen ab u. dgl. m. — Liszt betitelte ihn „legendarischer Kantor" wegen mancher Märchen, die er ersann, auch weil ihn die Weimaraner, Groß und Klein, trotz Organistenstelle zu Weimar und Professorentitel „Tiefurther Kantor" fortnannten. Unter dieser Bezeichnung wird er wohl für immer in Schriften, welche des Meisters Weimarzeiten behandeln, sich behaupten. Gegen die Angriffe, die ihm vielfach kleiner Sinn und Mißgunst schufen, nahm ihn L. stets in Schutz. Er äußerte sich brieflich über ihn (an Julius Schuberth 31/VIII. 1870): „Ich schätze Gottschalg als einen sehr redlichen, tüchtigen, ernstlich strebenden und verdienstlichen Kunstgenossen und interessire mich für sein weiteres Emporkommen — was ihm gebührt."

3) Das MS. im Besitz des „Allg. D. Musik-Vereins".

einflußt von Liszt und als vorzügliche Interpreten seiner Orgelschöpfungen, schließen sich den Genannten die Orgel-Virtuosen August Fischer (Dresden), Ad. Wald (Wiesbaden), S. de Lange (Haag), der Amerikaner Eddy u. A. an.

Ähnlich wie gegenüber der Orgel ging der Meister mit der Harfe und der Posaune vor. Bei der ersteren diente die Großh. Hof-Harfenistin Johanna Eith-Pohl — die erste Gattin Dr. Richard Pohl's — seinen Zwecken, während er zugleich ihr Spiel zu höherem Flug antrieb. Die praktische Durchführbarkeit seiner ebenso vielseitigen wie charakteristischen Behandlung der Harfe als Orchesterinstrument, von Liszt wie von keinem andern Komponisten dem Orchester inkorporirt, ist zum großen Theil Resultat der Studien mit dieser Künstlerin, mit der er fast sämmtliche in der Weimarperiode entstandenen Harfenstimmen (zu den „Prometheus"-Chören, zur „Faust"- und Dante-Symphonie u. a.) probirte, ehe er sie endgültig niederschrieb. Die Harfenpartie der letzteren, als auch die der Psalmen mit Harfe und Orgel, hat Liszt eigens für Joh^a. Eith geschrieben. Eine noch unedirte Harfen-Übertragung seiner Cantique d'amour[1]) schrieb er ebenfalls für sie. — Gleicherweise entriß der Meister der Posaune mächtigste Klänge. Hier war es der Posaunen-Virtuos Große, Mitglied der Weimarauer Hofkapelle, den er bis zur denkbarsten Beherrschung dieses Instrumentes influencirte und ihn zum Interpreten seiner Intentionen bezüglich der Posaune erhob. Die große Posaunenpartie der Graner Messe u. a. war speziell für Große's Machtklänge berechnet. — Er, wie Joh^a. Eith-Pohl, sind, obwohl im weiteren Sinne, in die Reihe der Schüler Liszt's zu stellen.

Überblickt man Liszt's Thätigkeit als Lehrer in Princip und Form, so zeigt sich auch sie als Ausdruck einer Schöpferkraft, die mit Entschiedenheit die Bahnen des Fortschritts vorzeichnet. Ein großer Pädagog, war er dennoch kein „Musik-Professor". Seine Lehre setzte da ein, wo dieser aufhört. Nur das Genie kann das — das Genie, das neue Bahnen zeigt und geht. Im Hinblick auf die bestehenden Musik-Erziehungsformen und Methoden befand sie sich im vollsten Gegensatz zu diesen. Dem System der Konservatorien standen sie, schon durch das Princip des Fortschritts und der freien individuellen Entwicklung, diametral gegenüber. Mit

1) Im Besitz Rich. Pohl's.

Recht erhob Liszt denselben Vorwurf gegen die Konservatorien, der den Maler-Akademien, zu deren Lehrsystem sie eine Paralelle bilden, schon früher gemacht worden war —: den Vorwurf des Mechanisirens der künstlerischen Technik, auch des Theiles, der sich mit dem freien ästhetischen Gefühl verbinden soll; den Vorwurf der Verstumpfung der Phantasie durch geisttödtende, jedes vernünftige Maaß überschreitende Übung; den Vorwurf der Erziehung aufstrebender Talente zur Manier und Schablone durch die akademische Diktatur — mit einem Wort: den Vorwurf der Unterdrückung freier individueller Entfaltung.

Gleich wie auf dem Gebiete der Malerei, deren hervorragendste Künstler ihre Ateliers talentirten Schülern, die den nothwendigen Theil akademischer Schulung hinter sich hatten, öffneten und hier das Princip individueller Entwicklung in freier Form an Stelle der Konvention des akademischen Systems stellten, gab Liszt durch die Eröffnung seines „Ateliers" der musikalischen Künstlererziehung einen energischen Vorschub, und durch den Hinweis theils auf die im akademischen System liegenden, eine freie individuelle Künstlererziehung hemmende Lehrmethode, theils auf die Wege, welche einzuschlagen sind, um diese Hemmnisse aufzuheben, so, daß die musikalischen Staatsanstalten — seien sie Konservatorium, Akademie oder Hochschule benannt — ihre Aufgabe nicht allein gegenüber den Todten, sondern auch gegenüber den Lebenden, dem Leben und der Zeit, erfüllen.

Summa summarum: seine Lehrthätigkeit war ein energischer Protest gegen jenen mechanisirten und mechanisirenden Theil der Künstlererziehung, der den Geist abtödtet und dem Geist historischer Fortentwicklung fremd ist.[1])

---

1) Hier sei auf eine kleine Schrift jener Zeit hingewiesen, die, wenig bekannt, als eine Konsequenz der Lehrforderungen Liszt's zu erachten ist: Jouryi von Arnold's Broschüre: „Über Schulen für dramatische und musikalische Kunst" (Paul Rhode, Leipzig 1867). — Nach Seite der allgemeinen musikalischen Erziehung war die Verfasserin dieses Werkes bestrebt dem Fortschritt Rechnung zu tragen und die Konsequenzen der Ideen Liszt's für das Allgemeine zu ziehen in den Schriften: „die Musik als Gegenstand der Erziehung" (C. Merseburger, Leipzig 1868) und „Allg. musik. Erzieh- und Unterrichtslehre der Jugend" (Schmid u. Günther, Leipzig 1870) — die technischen Errungenschaften Liszt's in ihrem: „Grundriß der Technik des Klavierspiels", drei Theile: Elementar-, Mittel- und Virtuositätsschule (Breitkopf und Härtel, Leipzig 1885).

Auf das aber, was sich von dem von Liszt Gegebenen für die akademische Künstlererziehung als letzte Spitze der musikalischen Pädagogik herausziehen und gestalten läßt, dürfte sein großer Schüler H. v. Bülow hingedeutet haben, indem er, demselben praktische Folge gebend, den jungen Künstlern der Raff-Schule zu Frankfurt a. M., im Lehrsaale dieser Anstalt, Beethoven, Brahms u. a. Meister durch harmonische, formelle und ästhetische Analyse, verbunden mit seiner Interpretation am Klavier, docirte.

VIII.

Der Schriftsteller Liszt.

Die „Gesammelten Schriften" Liszt's. Ihre Stellung zur Zeit. Charakter und Form der Aufsätze. Ihre ideale Richtung, ihr deutscher Geist. Liszt's Projekt einer Göthe-Stiftung. Seine Forderungen bezüglich der Reproduktion, der Kunstpflege, der Kritik. Die psychologische Seite seiner Schriften. Die Israeliten-Kapitel in seinem Buch über die Zigeunermusik. Liszt's Sprache und die französische Einwirkung auf sie. Seine Propaganda für das Musik-Drama und die Programm-Musik. — Die Mitarbeiterschaft der Fürstin.

Dem bahnbrechenden und reformatorischen Dirigir- und Lehrwerk des Meisters ist der größte Theil seiner literarischen Erzeugnisse zu danken. Zu ihm gehören sie, in ihm wurzeln und leben sie. Und es bleibt kaum fraglich, ob er ohne jenes überhaupt zur Feder gegriffen haben würde.

Seine schriftstellerische Thätigkeit gehört in ihrem wesentlichen Theile der Weimarperiode an. Sie umfaßt Essays, größere und kleinere Schriften. Zu einer Gesammt-Ausgabe in deutscher Sprache vereinigt, tragen ihre sechs Bände[1]) (ein siebenter Band, „Anhang", ist noch zu gewärtigen) Separattitel, unter welchen die dem Inhalt nach im allgemeinen zusammengehörenden Beleuchtungen, Essays und Artikel zusammengefaßt sind.[2])

---

1) S. ihr Inhaltsverzeichnis am Ende dieses Werkes.

2) Es dürfte hier der Ort sein, die Hauptpunkte bezüglich der Herausgabe dieser ersten Gesammtausgabe der Schriften Liszt's, zu welcher der Meister mich ermächtigt hatte, als auch ihre Stellung zu den Originalaufsätzen in der Kürze zu berühren. In Folge meiner zeitgeschichtlichen Quellen- und Vorstudien zur Liszt-Biographie war ich in den Besitz aller in den Ges. Schr. zusammengefaßten literarischen Arbeiten gelangt, die ich fast sämmtlich, mit Ausnahme der in Buch- und Broschürenform edirten, in den verschiedensten Jahrgängen von Pariser, Genfer, Leipziger und Wiener Zeitungen gefunden; unter ihnen solche, die beim Autor in Vergessenheit gekommen, selbst der Fürstin Wittgenstein unbekannt geblieben waren (die Aufsätze und Reisebriefe des II. Bandes.

Der „Fortschritt" ist, wie dort, ihr Alpha und Omega —: der Fortschritt in der Musik sowohl als Kunstinhalt und Form, als auch in ihrer allseitigen Pflege, mochte diese — wie frühere Kapitel es dargelegt — konservative oder neuschaffende Saiten anschlagen. Bald Dolmetsch, bald Mentor, bald Prophet, doch immer Denker, begleiteten

---

Um diesen literarischen Schatz in seiner von nur Wenigen gekannten Bedeutung der Mit- und Nachwelt zu erschließen, lag nichts näher als Liszt zu einer Gesammt-Ausgabe anzuregen. Er bevollmächtigte mich 1875 zu ihrer Herausgabe, die zunächst in deutscher Sprache 1880—1883 der Öffentlichkeit übergeben wurde.

Der Herstellung dieser Herausgabe erwuchsen ungeahnte Schwierigkeiten. Liszt hatte sich der französischen Sprache bedient. Eine Revision oder Neuübersetzung aller Schriften auf Grundlage des Originaltextes jedoch war, da die Manuskripte theils nicht mehr vorhanden, theils nicht zu erreichen waren, nur bei den Aufsätzen möglich, welche in dieser Sprache gedruckt vorlagen. Dieses waren: die erwähnten Aufsätze und Reisebriefe, Chopin, De la Fondation-Göthe à Weimar, Tannhäuser et Lohengrin, John Field, Des Bohémiens etc., von denen „Chopin" von La Mara, die übrigen von mir neu gefaßt sind. Alle übrigen Schriftstücke wurden zur Zeit ihres Entstehens, noch nicht tintetrocken, verdeutscht, und wanderten in diesem Wechsel des Idioms, ebenfalls noch nicht tintetrocken, in die Brendel'sche „N. Z. f. M." u. a., für die sie geschrieben waren. Da die Original-Manuskripte nicht beschafft werden konnten, mußte bei dem Sammelwerk zu ihnen gegriffen werden. Sie bilden die Grundlage der Essays und Artikel der Ges. Schr.

Peter Cornelius hatte damals wohl die meisten der Übersetzungen besorgt. So vortrefflich die gedankliche Wiedergabe im Ganzen war und, bei der poetischen Begabung Cornelius', die Poesie ihres Ausdrucks unverwischt blieb, so hing ihr doch nicht nur der Sprachwechsel an, sondern auch die keine Feile und, sozusagen, „reifende Ablagerung" zulassende schnell verlangte Arbeit, abgesehen von vielen andern Momenten, die in der Zeit lagen und dem Originaltext zufallen. Damals, auf die unmittelbare Gegenwart gespannt, blieb keine Zeit weder für die Wahl, noch für die Prüfung des Ausdrucks. Manches auch war historisch noch nicht ausgegoren.

Jetzt, bei einer Gesammt-Ausgabe, wurden andere Gesichtspunkte maßgebend als damals während der bahnbrechenden Kampfepoche. Galt es einerseits ihren Schriften die Spuren des Augenblicks und, bei Wahrung der individuellen Ausdrucksweise des Autors, des französischen Idioms zu tilgen, sie dem deutschen Sprachgeist näher zu bringen und hiermit der deutschen Literatur einzuverleiben, so galt es anderseits ihnen durch die inzwischen gewonnene Klärung der Situation verschärften Ausdruck, Zuspitzung der Gedanken ꝛc. zu geben, ohne ihnen das charakteristische Gepräge jener Epoche zu rauben, auch ohne sie neugestaltend umzustürzen, wie es bei der zweiten Ausgabe des „Chopin" und namentlich der »Bohémiens« der Fall — es galt sie möglichst so zu stellen: daß die deutsche Ausgabe nicht allein rechtmäßig sei, sondern zugleich auch die verlorenen Originaltexte unter Voraussetzung einer Neubearbeitung ersetze und der Zukunft gleichsam als Originalausgabe dargeboten werden könnte. Denn in welche Sprache auch die Aufsätze Liszt's zukünftig übertragen werden sollten: es wird immer diese, unter dem Auge und der Prüfung des Autors hervorgegangene, von ihm zur Gültigen erhobene deutsche Edition die Vorlage geben müssen.

sie seine Wege und wiesen mit dem allen verständlichen Wort, getragen von dem hohen Muth der Überzeugung, auf die große Wendung hin, die sich bereits vollzogen und noch zu vollziehen im Begriff stand. Sie verfochten der neuen Kunstströmung mit ihren sich mehr und mehr zu Principien zuspitzenden Ideen die Lebensberechtigung. Mißverständnisse strebten sie zu beseitigen, verständlich zu machen, was unverstanden war, zu erklären, was der Erklärung bedurfte, der musikalischen Kritik einen objektiven, von Parteiwesen freien Standpunkt zu gewinnen, überhaupt in musikalischen Dingen den Ton der Presse, befreit von unreinen Nebentönen, dem rein Sachlichen mehr zuzuführen. Diese Züge sind allen schriftlichen Erzeugnissen Liszt's eigen, selbst jenen, die dem ersten Anscheine nach andere Aufgaben verfolgen als Zeitfragen, wie z. B. das seinem geschiedenen Freunde Chopin gesetzte Monument, oder sein Buch über die ungarische Zigeunermusik, oder sein zur Wiener Mozart-Feier geschriebener, diesem Meister gewidmeter Artikel.

Kunstinhaltlichen Charakters, stehen sie ferne von dem, was man im allgemeinen unter „kunstwissenschaftliche Schriften" zu begreifen gelernt hat. Wollte man unter ihren Überschriften, wie beispielsweise unter: „Beethoven's Fidelio", „Weber's Euryanthe", „Gluck's Orpheus" eine musikalisch-kritische Analyse, oder ein Referat über eine Aufführung, oder eine historisch-ästhetische Abhandlung suchen, so würde man wohl eine Fülle scharf- und feinsinnigster kritischer, historischer, ästhetischer Bemerkungen, eine Goldgrube positiven und intuitiven Wissens, Sehens und Hörens, neue Streiflichter über Kunst, Kunstleben und Künstler finden, aber keine wissenschaftliche und gelehrte Auseinandersetzung. Ihre Anlage und Durchführung geht ihrem Gegenstande gegenüber nicht systematisch vor, wie es bei Artikeln von Kunstkritikern, Analytikern und Ästhetikern vom Fach der Brauch ist, auch verschmähen sie — sich selbst zum Vortheil, läßt sich sagen — den bei derartigen Aufsätzen nur zu leicht ermüdenden Docirton, ebenso das Gewand der Arbeit, obwohl sie voll echter Logik — der ewige Triumph des Genies! — die Resultate der Arbeit in sich tragen.

In ihrem Inhalt durchdacht, und in ihrer Form scharf gegliedert (z. B. „Chopin", „Göthe-Stiftung"), gleichen sie im Ganzen mehr der dem Moment angehörenden Aussprache eines großen, glänzenden und beweglichen Geistes, der auf der breiten Basis einer

von den Ideen christlicher Humanität durchdrungenen Weltbildung, je nach Gelegenheit und Veranlassung das Wort ergreift, um brennende, dem musikalischen Kunstdasein und seiner Mission angehörende Fragen theils zu werfen, theils zu erörtern, wobei er wohl anscheinend, wie verlockt von der eigenen Überfülle der Gedanken und den sich ihm darlegenden Beziehungen, den Gegenstand seiner Besprechung verläßt; aber bald zeigt sich, wie bei seinem Aufsatz „Fidelio", „Euryanthe" u. a., daß es nur geschehen war, um die Wege und das Wie zu zeigen, solche Meisterwerke zum ethischen und ästhetischen Gemeingut der Nation zu machen.

In dieser zwanglosen Bewegung tragen seine Aufsätze den Charakter des Essay, welchen letzteren Liszt dem musikalisch-literarischem Boden — insbesondere mit den kleineren dramaturgischen Arbeiten[1]) — einverleibt hat. Der Essay ist der formelle Ausgangspunkt seiner Schriften.

Dabei durchklingt sie ein Vollton hoher Gedanken, der analog seiner Musik sowohl den Klang der Schönheit und Anmuth, als des Kampfes und der Versöhnung, der fliegenden Kraft und des weltlichen Glanzes, der innersten künstlerischen und christlichen Religiosität in sich birgt. Auch jener Grundzug der Individualität Liszt's, der ihn zu einem Siegelbewahrer und Siegellöser der Kunst ermächtigt und seine Kunst-, seine Lebens- und Weltanschauung höher und höher trägt, ist ihnen eigen, und erhebt den Autor zu einem der vornehmsten Lehrer der Idealität. Nach verschiedenen Richtungen hin erschließen seine Schriften für Kunst und Künstler, für Musik und Musiker neue, oder auch: von ihm höher gestellte Ideale. Wie der Fortschritt als Zweck, so ist die Idealität als Lebensodem ihr Anfang und ihr Ende.

Mag Liszt im gährenden Jünglings- oder im reifen Mannesalter als Streiter für die Stellung der Künstler, für ihre Bildung, für die kulturelle Aufgabe der Tonkunst, für — es läßt sich sagen — die reale Seite ihres Seins auftreten, oder mag er dem Schleier, welcher, ein stillwaltendes Geheimnis, über das Wesen des Schaffens sich breitet, seine Dichte mindern, mag er uns hineinblicken lassen in die geistigen Zustände, welche des Schaffenden Seele füllen und momentan beherrschen bis zu seiner individuellen Vernichtung, oder auch in Regionen entrücken wo keine Leidenschaft,

1) Ges. Schr. III. 2. Bd.

keine Thräne, kein Elend wohnt, wo Sühne den Frieden athmet —: es ist immer dieselbe ideale Gewalt, die zu uns spricht und einzig und allein dahin strebt die Musik im Leben thatsächlich auf den erhöhten Standpunkt zu heben, den sie als eine Kunst an sich wohl einnimmt, gegen den sie jedoch in der Erfüllung ihrer kulturhistorischen Aufgabe noch zurücksteht.

Und gerade auf dieser Seite, die sich als *Ideale der Praxis* darlegt, liegt ein Werth, der sie, selbst des Zeitdienlichen entkleidet, über die Zeiten stellt. Denn sie stehen und bleiben auf dem Boden der Wirklichkeit, d. i. auf dem Boden der Durchführungsmöglichkeit, wie *Liszt's* eigene Praxis es bestätigt hat. Nirgends Spiele der Phantasie, nirgends abstrakte Theorien, dagegen alles aus dem Konkreten herausgedacht und der Praxis zugewandt. Wir erinnern beispielsweise an die Forderung eines „musikalischen Weltverbandes“[1]) seitens des jugendlichen *Liszt*, an sein der Weimarperiode angehörendes Programm bezüglich der Kunstpflege,[2]) vor allem aber an die eine Göthe-Stiftung[3]) betreffende Schrift, die trotz der umfassenden Göthe-Kulten jüngeren Datums, Vielen als der würdigste und weitestsehende aller Vorschläge zu einem dem „Universalgeist Göthe“ entsprechenden, seinen Namen tragenden Kult erscheinen will. *Liszt* folgte ihr mit einem zur Zeit der Säkularfeier *Göthe's* (1849) von hervorragendsten Geistern Deutschlands — obenan *Humboldt*, *Schelling*, *Cornelius*, *Rauch* — ergangenen Aufruf zur Gründung eines den Manen des großen Dichters gewidmeten Instituts, zum Zwecke „die künstlerischen Produktionen in Deutschland zu fördern und zu beleben, und ihren bildenden Einfluß auf den moralischen Fortschritt der Nation zu vermehren.“

Alles, was sich in *Liszt*, von seinem Knabenalter an, an Liebe und Bewunderung für den Musenhof Weimar und für deutsche Geistesgröße aufgespeichert, vereinigte sich in dieser mit der „Tannhäuser“- und „Lohengrin“-Aufführung so ziemlich am Eingang seiner Weimarperiode stehenden Schrift, die, mit minutiöser Sorgfalt durchdacht und ausgearbeitet, darlegte: wie *er* sich eine Förderung und Belebung des deutschen Kunstlebens dachte, wie in *ihm* der deutsche Kunstgeist sich widerspiegelte. *Seine* „Göthe-Stiftung“

1) I. Bd. d. W. S. 340 u. f.
2) Kapitel III dieses Bandes.
3) Liszt's Ges. Schriften V. Bd.

gleicht einer Vorausspiegelung der späteren deutschen Einheit; sie war ein Nationalwerk von gewaltiger und blendender Perspektive, jede Höhe ersteigend, alle Weiten umfassend, in die fernsten Fernen sich erstreckend. Er stellte es hin in der vereinigten Betheiligung aller Künste: der Literatur, Malerei, Skulptur, Musik — in Preisausschreiben, die in jährlichem Wechsel der Künste zu Wettspielen aufriefen und durch die in diesem Wechsel liegende, jede Bevorzugung der einen oder der andern Kunst aufhebende Ergänzung, die Entfaltung des deutschen Kunstgeistes in seinem ganzen Umkreis verhieß — in Museum und Bibliothek, welche beide die preisgekrönten Werke der bildenden Künste und die literarischen und musikalischen Erzeugnisse, von der Stiftung erworben, vereinige. Der Sitz dieser Stiftung sollte in Weimar, als der durch seine Dichtergenien für ganz Deutschland geweihten Stätte, sein; ihre Protektion aber sollte dem thüringer Fürstenhaus, das der Entwickelung des Gedankens Schutz und Schirm vom ersten Schritt der Reformationszeit an gewährt, für alle Zeiten verbleiben.

Seinen Entwurf hatte Liszt zunächst dem Erbprinzen Karl Alexander bestimmt. Er hoffte, abgesehen von der Sache selbst, seinen Wünschen entgegen zu kommen, auch ihnen dabei eine bestimmte Richtung zu geben. Denn der Erbprinz hatte mehrmals gegen ihn ausgesprochen, daß er für die Kunst gern „Großes" thun möchte. Anderseits aber waren die Geldmittel derartig, daß sich kaum Großes durchführen ließ. Auch die politische Lage war bedrückend; die Souveränität der deutschen Sonderstaaten begann in ein Schwanken zu gerathen, die Weimars mit. Nach Liszt's Anschauung aber mußte, oder konnte, eine unbeschränkte Souveränität Sachsen-Weimar erhalten bleiben: wenn dieselbe auf geistiges Gebiet verlegt würde. Sein Entwurf sollte daher dem zukünftigen Großherzog den Plan zur Durchführung dieses Gedankens unterbreiten, auch die Möglichkeit seiner Verwirklichung selbst mit beschränkten Kapitalien darlegen. Liszt begleitete sein Manuskript mit einem Brief an Karl Alexander. Hier berührte er freimüthig die politische Stellung der deutschen Sonderstaaten zu Deutschland als Gesammtstaat und wies darauf hin, daß das Aufgeben der Selbständigkeit jener zu Gunsten eines Deutschen Reiches nur eine Zeitfrage sein könne, daß aber Weimar durch sein künstlerisches Vorleben sich nach anderer Seite hin eine exceptionelle Stellung erringen könne, indem es sich zu einem

Kunststaat erhebe. Der Plan fand keine Verwirklichung, obwohl er nicht ohne Spuren zu hinterlassen an Karl Alexander vorübergegangen zu sein scheint. Die erste Anregung zur Entstehung der Malerschule zu Weimar, zum Museumbau, zur Berufung Dingelstedt's dürfte hier zu suchen sein.[1]) Was aber Liszt im Auge gehabt, konnte durch Lokalbestrebungen weder für Weimar als Kunststaat, noch für die Entwickelung der deutschen Gesammtkunst erreicht werden. Rich. Wagner bestritt eine Realisation des Liszt'schen Entwurfes von vornherein —

> „Du willst eine Vereinigung, wo die vollste Uneinigkeit aus der der Natur der Dinge bedingt ist. Bei der gänzlichen Zersplitterung unserer Kunst in einzelne Künste spricht jede dieser Künste die Supremation für sich an, und mit genau demselben Rechte, wie die andere, wird jede einzelne sich dahin geltend zu machen wissen, daß sie mindestens die unterstützungsbedürftigste sei" —,

schrieb er seinem Freunde.[2]) Doch dürfte, so richtig auch Wagner's Beleuchtung eines Hauptpunktes bei Künstlervereinigungen ist, auch manches andere gleichgewichtig mitsprechen. Vor allem fehlte dem Entwurf ein Ludwig II., der, von der Idee mächtig ergriffen, sie souverän zum Leben inaugurirte. Doch — wer kann wissen, was die Zukunft sich erkoren: ob nicht eine Kraft sich zu ihrer Verwirklichung einsetzt, sei es die eines gekrönten Schirmherrn, oder die des vereinigten Willens der Künstler oder der Nation, und sich nicht doch noch dereinst — wie auf dem bayreuther Hügel das Weih-Festspielhaus — an anderem Orte das von Liszt gedachte Nationalwerk vereinigten Kunststrebens zur Förderung der deutschen Gesammtkunst erheben wird — — selbst wenn es nicht mehr unter dem Anruf des Göthe-Geistes geschehen sollte, dem gegenüber die Parole „Forschung" statt „Kunst" in der Gegenwart gesiegt hat, wie es L. Schemann in den „Bayr. Blättern" aussprach?[3])

---

1) In viel späterer Zeit mochte es Karl Alexander doch zum Bewußtsein kommen, daß ihm manches, trotz des vielen Vortrefflichen, das er gewirkt, entschlüpft sei. Gelegentlich eines Rückblickes, äußerte er gegen Liszt: „Sie haben mir nie einen schlechten, und nie einen eigennützigen Rath ertheilt."

2) Zürich, am 8. Mai 1851. Siehe: Wagner's Ges. Schr. V. Bd. Im „Briefwechsel" 2c. ist dieser Brief wohl erwähnt, doch nicht aufgenommen.

3) „Fr. Liszt als Schriftsteller" (Bayr. Blätter, 1887. IX. u. X. Stück). Bei Nennung dieses Aufsatzes sei zugleich erwähnt, daß derselbe zu den Ausnahmen zählt, die bei der Beleuchtung der Schriften Liszt's deren große Bedeutung erkannt und gewürdigt haben.

Gleich diesen der Musik- und Kunstpflege im größten und umfassendsten Sinne zugewandten Forderungen, erschließen die sich an Specialpunkte derselben richtenden neue Gesichtspunkte, neue Ideale. Das gilt zunächst, wenn er verlangt, daß die menschliche Bildung des Künstlers nicht hinter seiner Fachbildung zurückbleibe, und darlegt, daß Inhalt und Charakter des Menschen der Inhalt und Charakter des Künstlers, und folglich die Größe des Künstlers von seiner Größe als Mensch wesentlich bedingt sei. Hieran knüpft er Forderungen, die in Hinsicht auf die Reproduktion und den reproducirenden Künstler — den Virtuosen — in den Ausspruch münden: daß die Reproduktion „kein Akt leerer Receptivität", sondern Schaffensakt sei, indem der berufene Künstler-Interpret auf gleicher Höhe mit dem Kunstwerk stehe und, indem er dieses nachschaffe, es mitschaffe. Er verlangt von ihm schöpferische Reproduktion.

Diese gleiche Eigenschaft erheischt Liszt von der Kritik. Hier stellt er die Forderung, daß sie frei von Persönlichem und von subjektiver Parteilichkeit, frei von Vorurtheil, frei von traditioneller Doktrin nur aus der Sache heraus, sich dem Kunstwerk nähere und, seiner Eigenart nachforschend, die Eigenart des Künstlers, seine Individualität mit erfasse — mit einem Worte: daß sie schöpferisch sei. Wie der Arzt, der, will er Gebreste heilen, das Messer nicht scheuen darf, legte er die Schäden der unberufenen, der After-Kritik blos und protestirte gegen sie als gegen eine der höheren ethischen, ästhetischen und schöpferischen Eigenschaften spottende demoralisirende Macht, welche das öffentliche wie das engere Kunstleben untergrabe: und darum unablässig zu bekämpfen sei. Diese Bekämpfung ist in fast allen seinen Aufsätzen fühlbar. Was sich hier verstreut an Bemerkungen vorfindet, sind Goldkörner an Wahrheit und Kraft, die sich in seinen Schumann-Artikeln gleichsam sachlich koncentriren und zu einem Ganzen zusammenfügen. Was unter „schöpferischer Kritik" zu begreifen ist, läßt sich an Liszt's eigener Ausübung als Kritiker ersehen. Gegenüber R. Schumann legt er den eigenartigen Zug seiner Natur dar, der ihn — den Ersten — zur poetischen Kritik trieb; gegenüber Robert Franz öffnet er uns gleichsam den individuellen Seelenkelch seiner Lyrik durch eine aus der ästhetischen Beschauung des schaffenden Künstlers reflektirte Rundschau über charakteristische Liedgestaltungen; gegenüber Chopin beschwört er die Muse Polens

zum Nachweis, daß sie durch ihn ihre musikalische Verkörperung gefunden; gegenüber Hector Berlioz, dem Schöpfer der Programm-Musik, folgt er dieser Spur und bringt die ästhetische Beweisführung über die Berechtigung der Verbindung der Instrumental-Musik mit der Poesie; gegenüber R. Wagner baut er nachschaffend im Wort das musikalische Drama in seinen Grundzügen, in der Fülle von Poesie und innerer Wahrheit in unsere Vorstellung so lebendig hinein, daß es hier zur unumstößlichen Gewißheit wird.

Forscht man in den Schriften weiter nach der individuellen Art der Urtheile Liszt's, so bekunden sie sich angesichts der Kunst als solcher voll religiösen Glaubens und Demuth, in ihrer Vertheidigung voll Hoheit, Ernst und nicht zu brechender Kraft; gegenüber den Gegnern voll Stolz und Ironie; im Ganzen als Ausdruck einer Kritik, die ebenso liebevoll wie abwehrend ist, die im Verschweigen bejaht, im Nachweis der Vorzüge die Mängel belegt, gegen Freund wie Feind gerecht, ihre Diktion in Wahrheit und Liebe findet.

Noch sei insbesondere der psychologischen Seite der Schriften Liszt's gedacht. Auf diesem Gebiet ist er Herr und Meister eigenster Art. Denn das Werkzeug seiner Beobachtung ist nicht das Auge oder das Ohr schlechtweg, nicht der Intellekt als solcher, sondern der Ton, der Tonsinn. Mit ihm fühlt, sieht und folgert er. Das belegen obenan seine Wagner-Aufsätze, ohne der vielen Einzelmomente eingehend zu gedenken, wie z. B. der Schilderung des Schmerzes in seinem Buch über die ungarische Zigeunermusik,[1] der Feinheit und Schärfe, mit welcher er Streiflichter auf das Wesen des Genies wirft, wozu ihn die Beleuchtung der Werke seiner großen Zeitgenossen reichlich auffordert. Es sind nur Blitze, die im Vorbeigehen erhellen, doch stets Punkte sichtbar machen, die sonst verhüllt bleiben. In dem genannten Buch wird diese individuelle Besonderheit zum Phänomen, indem sie die Wege kunsthistorischer Forschung betritt und Liszt als Musik-Psychologen Konsequenzen ziehen läßt, deren Resultate gleich einer „Entdeckung" wirken. Es ist das Problem des Zigeunerwesens, dem er nachspürt,[2] der Enträthselung des großen Naturwunders, das einen

1) Ges. Schr., VI. Bd. S. 102 u. f.
2) Siehe II./2. Bd. d. W. S. 275.

Volksstamm primitivster Art zeigt — einen Volksstamm, der aller Entwickelung, der Intelligenz und der civilisirenden Arbeit spottet und dennoch im vollsten Kontrast zu dieser Thatsache eine Kunst-Musik so voll eigenartiger Reize und Lebenskeime geschaffen hat, daß sie in unsere heutige Tonkunst eindringen und manche ihrer Seiten fördernd berühren konnte. Wo anzuknüpfen es der Wissenschaft versagt bleiben mußte, knüpft die Intuition des instrumentalen Tongenies an: an der Psychologie des Tones. Die Psyche der Zigeunermusik wird ihm — in ihren traditionellen Formen sowohl, als in den dem Moment angehörenden Improvisationen — zum Ariadnefaden seiner Forschung, seiner Analysen, seiner Erklärungen und Hypothesen.

Mit dem Ergebnis des Theiles seiner Untersuchung, welches den Ursprung der ungarischen Musik den Zigeunern zuschreibt, war man in Ungarn allerdings nicht einverstanden und es erwuchs ihm viel Ärgernis. Auch aus einem andern Theil dieses merkwürdigen Buches — den Israeliten-Kapiteln, welche die künstlerische, speciell musikalische Begabung des „andern Nomadenvolkes" einer mit jenem vergleichenden Beleuchtung unterzieht — entstand ihm bittere, um nicht zu sagen, unversönliche, Gegnerschaft. Die Lösung der Semitenfrage berührt Liszt ebenfalls und schließt sich bezüglich ihrer dem Vorschlag der Israeliten Crémieux, Disraeli, Montefiore u. A. an, welche in der Zurückberufung nach Jerusalem der über den Erdkreis Zerstreuten zur Errichtung eines neuen Königreiches eine Lösung sehen wollten. Diese Kapitel schließen sich dem Objektivesten an, was von kunst-, welt- und religionsphilosophischer Seite über dieses Thema niedergelegt wurde. Die Schilderung der in der Wiener Synagoge während eines Gottesdienstes empfangenen Eindrücke ist vielleicht das Schönste und Poesievollste, was je über derartiges geschrieben worden ist. Immerhin läßt sich nicht verhehlen, daß die Nothwendigkeit dieser Kapitel unersichtlich bleibt, indem die zu lösende Aufgabe des Buches in keinem unmittelbar organischen Zusammenhang mit ihr steht. Die oft gefallene Frage: ist oder war Liszt judenfeindlich? ventilirt sie immer wieder von neuem. Judenfeindlich aber war Liszt nicht. Denn abgesehen davon, daß seine große Natur im persönlichen Verkehr über konfessionelle und nationelle Unterschiede hinwegschritt, er nach Kräften da wie dort förderte und nur für seine Person geltend machte „Katholik" zu sein — aber auch nur dann, wenn

besonders hierzu veranlaßt — widerlegt sich diese Frage von selbst durch den Adel und die Objektivität seiner Beleuchtung der israelitischen Kunst oder Nichtkunst, und dem Nachspüren ihrer psychologischen Ursachen. Die Opposition, welche sich gegen sie erhob, dürfte auch weniger dem Inhalt der Darstellung selbst gelten, als der Einfügung dieses Stoffes in das Buch, wo sie gewissermaßen die psychischen Eigenschaften der semitischen Kunstbefähigung mit der zigeunerischen balancirt. Als Separatschrift wäre es anders — die Etiquettefrage dieser Zusammenstellung wäre hinweggefallen. Es bleibt dem gegenüber nur die Erklärung, daß, angeregt durch Freigedank's[1]) Aufsätze, welche die Mängel in der Betheiligung an der Musik seitens der Juden aufdeckten, das Judenproblem in Liszt's Geiste oscillirte und ihn zwang den psychologischen Ursachen dieser Mängel nachzuforschen, und zwar zu einer Zeit, wo er mit dem Zigeunerproblem beschäftigt war. Jedenfalls sind es Kapitel von hochbedeutendem Gehalt. Wie die Schrift Richard Wagner's gewähren sie Aufschlüsse und Einblicke nach musikalischer Seite in eine Frage, die unsere gärende Zeit geworfen hat — als eine „Lebensfrage", wie sie sagt. Beide Schriften gehören zusammen. Während aber die Richard Wagner's in der Gegenwart kriegerisch Posto faßt, bleibt die Liszt's auf mehr abstraktem Boden.

Als jenes Zigeunerbuch erschien — Liszt bediente sich der französischen Sprache[2]) — übergab er seine Verdeutschung Peter Cornelius. Dieser hielt eine Wiedergabe jener Kapitel für unmöglich und er bestimmte den Autor, dieselben wegzulassen. Hierin mag ein Grund liegen, daß sie damals keine Widersacher auf deutschem Boden fanden. Als aber 1881 die zweite französische Ausgabe und bald darauf 1883 deren ungekürzte deutsche Ausgabe vorlag, begann die Bekämpfung des Buches semitischerseits, die mit Verfolgung seiner Kompositionen und tiefen Kränkungen für ihn begleitet war.[3])

Als Universal-Musiker berührte Liszt in seinen Schriften jeden Zweig der Tonkunst — nur einer fehlt: die Kirchenmusik, was gewissermaßen bei ihm, dem nach dieser Richtung hin

---

1) Der Pseudonym, unter welchem R. Wagner 1850 seine Aufsätze „Das Judenthum in der Musik" in Brendel's „N. Z. f. M." veröffentlichte.

2) Erste französische Ausgabe: A. Bourdilliat et Cie., Paris 1859; erste deutsche, die Cornelius-Ausgabe: Heckenast, Pest 1861.

3) S. XIII. Kapitel.

Berufensten seiner Zeit, im ersten Augenblick frappirt. Doch hebt sich das Befremden gegenüber der Thatsache auf, daß seine Wirksamkeit als Schriftsteller der Lebensperiode zufällt, in welcher seine Kunstaufgabe noch auf der weltlichen Seite der Tonkunst lag. Der spätere Vertreter der Kirchenmusik macht sich trotzdem immer erkennbar. Die Lehren Lamennais'[1]) durchziehen gleich einem religiösen Hauch seine Schriften, und imprimiren ihre Kunstanschauungen und Kunstforderungen mit christlicher Idealität. Der Hinweis in seinem Zigeunerbuch auf die Segnungen der christlichen Civilisation und ihre Aufgabe legt das Gesagte am sprechendsten dar.

Liszt's Sprache ist in jeder Phase vornehm, seine Ausdrucksweise nähert sich der des Poeten. Sie kommt aus jener Sphäre, wo Schaffensluft weht, wo Wirklichkeit und Phantasie sich verschmelzen und das poetische Bild entlassen. Ganz Anschauung und ganz lyrischer Geist, fließen malerische und musikalische Elemente ineinander. In diesem Punkt berührt sich der Schriftsteller mit dem symphonischen Dichter; beide zeigen sich als Ausfluß einer Individualität, die Musiker und Poet zugleich ist. Diese Einheit birgt einen Theil des sprachlichen Zaubers der Schriften Liszt's in sich, aber auch einen Theil der Angriffspunkte seitens jener Wissenschaftler, die vom Gedankengang wie von der Sprache des Künstlers die Kupferstichlinie, die dem Vertreter der exakten Wissenschaft eigen zu sein pflegt, verlangen und vor allem schwungverbannend das hinwegwünschen, was deutscherseits mit „französischer Emphase" — übersetzt mit „Überschwänglichkeit" — belegt wird. Es ist wahr, Liszt bediente sich der französischen Sprache und reifte vorzugsweise an der französischen Schule. Namentlich Lamartine, der Meister des klassisch-romantischen Styls, und St. Beuve, der Schöpfer der modernen Kritik, dürften nicht unwesentlich auf ihn eingewirkt haben, aber doch nicht anders als wie der Schleif- und Polirstein dem ursprünglichen Stoff zu seiner Schönheit und seinem Glanz verhilft. Liszt ist zu sehr ursprünglicher Geist, um sich nicht selbst zu gleichen. Metapher und Trope liegen in der Künstlerrasse, nicht in Frankreich.

Der hervorragenden Seiten der Schriften Liszt's sind so viele, daß ihnen gerecht zu werden, es einer Sonderschrift bedürfte. Da, dort — überall erheben sich neue Aussichtspunkte. Sind es

1) I. Bd. d. W. S. 234 u. f.

auf der einen Seite Ideale und Probleme, welche sie dem Gesichtskreis zuführen, so werden sie auf der andern zu zeitgeschichtlichen Missionären, welche mit jenen das musikalisch denkwürdigste, bedeutungsreichste und folgewichtigste Jahrzehnt unseres Jahrhunderts umspannen. Zwei Punkte aber treten über alle andern sichtbar hervor: der eine, der in Liszt's Propaganda für die höhere dramatische Entwickelung der Oper in dem von R. Wagner geschaffenen Musik-Drama gipfelt, der andere, welcher der symphonischen Kunst angehörend das Princip der Ineinsbildung der Instrumentalmusik mit der Poesie, ihr Vorführen zur Idee, die Programm-Musik vertritt. Beide Punkte lassen sich in unserer jüngsten Gegenwart als geschlossene Akte bezeichnen — wenigstens in den errungenen Grundzügen, die in der Kunst als Praxis unausrottbar Wurzel geschlagen. Dennoch will es als ein unbegreiflicher Irrthum erscheinen, diese letztere Thatsache als eine Verringerung des Werthes der Schriften Liszt's annehmen zu wollen, wie es seitens journalistischer Velocipedisten der Fall ist, die nach kurzer Radfahrt versichern, daß dieselben für die heutige Zeit so viel als überflüssig seien. Sie vergessen, daß es auf jedem Gebiet Dinge giebt, die nur ein Mal zu thun sind und gethan werden können, aber durch ihren Reichthum an neuen Gesichtspunkten, der Nachwelt Folgerung auf Folgerung hinterlassen. In dieser Hinterlassenschaft liegt ihr Lebensquell, der sie zum Urquell macht. Ein greifbares Beispiel bietet hierfür die Philosophie. Hegel's Schriften konnten nicht Kant's, Schopenhauer's nicht die seiner Vorgänger überflüssig machen. So werden auf musikalischem Gebiet Liszt's wie Wagner's, Wagner's wie Schumann's Schriften u. a., eine Lebens- und Urquelle der Nachwelt, ihre Aufgabe weitervollziehen.

Noch ist hier der Fürstin Wittgenstein zu gedenken. Die in Woronince gepflogene gemeinsame Arbeit denkender Kunst- und Lebensbeschauung fand hier ihre Fortsetzung. Die Fürstin ward Liszt's Sekretair in jener vollen und höheren Bedeutung, die einen solchen zum Mitarbeiter einsetzt. Er diktirte, oder übergab ihr seine Gedanken und seinen Ideengang zur Ausführung, oder Beide diskutirten einen Stoff, und die Fürstin faßte alsdann das Resumé der Diskussion zum Essay, zum Kapitel.[1]) Alles rein

1) Bei diesen Arbeiten war das beschriebene Studierzimmer Liszt's, das „blaue Zimmer", der gemeinsame Aufenthaltsort. Er pflegte während des

musikalische schrieb Liszt nieder, wie z. B. die Artikel über die Harold-Symphonie. Manches auch ist der Fürstin ausschließlich zuzuschreiben. In dem Buch über Chopin z. B. hat sie zu dem Kapitel über die polnisch-nationalen Feste und Tänze den Stoff gegeben, in dem Aufsatz über den „Flieg. Holländer" u. a. ist manche mit der Poesie und den bildenden Künsten gezogene Parallele von ihr „hineingeschrieben", um Liszt's gegen die Verf. gebrauchten Ausdruck hier aufzunehmen. Ebenfalls ist die Umgestaltung der französischen ersten Ausgabe[1]) von Fr. Chopin und »Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie« ihr Werk, wobei jedoch wesentliche Erweiterungen und Veränderungen, die sie gern mit dem Wort „ciseliren" belegte, Liszt unterbreitet wurden. Im Vergleich beider Ausgaben ergiebt sich, was vorwiegend nach ihm, was vorwiegend nach ihr gemodelt. Im Ganzen liebte sie naturgemäß große Räume, die zu dem ihr angebornen großen Schritt der Bewegung paßten. Eine dann und wann ersichtlich werdende epische Breite dürfte dem Wesen der Fürstin entsprechen — Liszt dagegen, wie z. B. in der musikalischen Besprechung des „Dornröschen" von J. Raff, hält den Bogen gespannt. Absolut sondern aber läßt sich nichts.

Auf musikalisch-literarischem Boden ist diese Assimilation von Mannes- und Frauengeist ein Phänomen. —

Faßt man Liszt's Schriften in Beziehung zu ihm selbst ins Auge, so treten sie uns als ein Widerschein seiner Individualität entgegen, so sehr, daß selbst ohne Kenntnis seines Lebens sich dieser zu einem Bilde seines Wesens verdichtet, das klar und deutlich jeden Zug seiner Eigenart reflektirt.

Diktats oder der Besprechungen mit großen Schritten auf und abzuwandern; oder auch beide arbeiteten an ihren Schreibtischen, dabei umhüllt von dichten Rauchwolken der selten ausgehenden Cigarren; denn auch die Fürstin war nach russischer Gewohnheit eine starke Raucherin. Doch benützte sie nicht den Tschibuk, wie Dunkl vermuthen läßt („Aus den Erinnerungen" 2c.); sie rauchte Havanna, während Liszt zu allen Zeiten eine Vorliebe für die österreicher „Rattenschwänze" hegte.

1) Zweite Ausgabe: 1879. Breitkopf u. Härtel.

IX.

Liszt's Kompositionen deutsch-nationaler Richtung im Anschluß an die Weimaraner Dichterfürsten. (I.)

Zur Feier der Dichter.

Einleitung: Ausgangspunkte zur Beleuchtung und Stellung seiner Werke. Universelle, deutsch- und ungarisch-nationale Richtung. — Deutsche Stoffe. Göthe-Fest-Marsch. Weimars Todte: Fest-Chor. Festlied. Künstler-Festzug und seine Themen. Fest-Vorspiel.

Hinter der bis jetzt besprochenen Thätigkeit Liszt's trieb die Phantasie ihre Gestalten schaffende Arbeit. Wie jene war sie ein Ausdruck des Fortschrittes selbst, aber koncentrirt zum Kunstwerk. Kühn und sicher, neu in Inhalt und Form, leiten seine Schöpfungen, insbesondere die symphonischen, jene Musikgeschichtsepoche ein, deren dieses Werk (I. Bd. S. 203/4) bereits gedacht hat. Die Weimarperiode ward die fruchttragendste seines Lebens. Werk um Werk entstand, so, daß diese enorme Produktivität R. Wagner das Wort entriß: „Wenn ich auf Deine Thätigkeit in diesen letzten Jahren zurückblicke, kommst Du mir ganz übermenschlich vor!“[1])

Liszt's Schöpfungen legen sich zu einem weiten Umkreis auseinander. Sie haben fast alle Gattungen der Musik, die weltlichen wie die kirchlichen, in großen wie in kleinen Formen, sowohl bereichert als auch befruchtet. In dieser Vollbewährung seines Genies gleicht Liszt jenen Geistern, in denen sich ein Zeitalter oder eine Epoche oder auch ein Riesengedanke künstlerisch verwirklichte, und deren Genius liebevoll seine Strahlen über das große Ganze ihrer Kunst, wie über das einzelne derselben, ergoß. Michel

1) Briefwechsel ꝛc. Nr. 190.

Angelo und Rafael z. B. verschmähten nicht neben ihren gigantischen Gebilden — dienten sie der Kirche, dem Campo santo oder profanen Zwecken — auch den Amoretten Meißel und Pinsel zu weihen; Göthe lieh seinen Schöpfergeist der Bühne wie dem Roman und dem einfachen lyrischen Gedicht; Beethoven war vom Geist der Messe, wie der Symphonie, der Oper, wie des Liedes durchdrungen — Jeder setzte eine Welt in die Welt. Bei Liszt zeigt sich dasselbe. Was ihm aber musikgeschichtlich noch eine Sonderstellung anweist und bei einer Beleuchtung seines Schaffens in erste Linie tritt, ist die Doppelnatur seiner Phantasie, die ihn, den Symphoniker, den Poeten einreiht, wobei sie aber den Ausdruck seiner Ideen nicht dem Wort, sondern dem Ton anvertraut hat.

Liszt ist Tondichter.

Von hier aus sind seine Schöpfungen, mögen sie instrumentaler oder vokaler Art sein, zu betrachten, zu begreifen, zu erklären, — von hier aus vollziehen sich alle seine Um- und Neugestaltungen: die Poesie ist ihr Lebengebender und Formsetzender Faktor, sie ist ihr Inhalt.

Halten wir diesen Gedanken fest, so will es uns bei der Betrachtung seiner Werke nicht nur erlaubt, vielmehr als geboten erscheinen, einen der traditionellen Methode entgegen gesetzten Weg einzuschlagen und nicht vom absolut-musikalischen Standpunkt aus, sondern an der Hand der Poesie an sie heranzutreten, und somit sein „Leitmotiv" auch hier als maßgebend anzuerkennen. Nicht nur gegenüber jenen Werken, die sich mit solchen der Literatur speciell indentificirt haben, sondern überhaupt. Denn die Geistesstellung der Dichter, denen sich Liszt verbunden, bestimmt gewissermaßen auch die Stellung seiner Werke als Kunstinhalt; dann aber auch — wenn sich so sagen läßt — als Nationalgut. Bezüglich letzterem, so war Liszt am tiefsten von der germanischen Poesie berührt. Und obwohl Dichtungen der verschiedenen Nationen ihn entzündet — wie z. B. Dichtungen von Victor Hugo, Lamartine, Dante, Shakespeare, Byron — so verblieb in erster und letzter Linie der deutschen Dichtung die Suprematie, gleichsam eine naturnothwendige Folge seines musikalischen Ausgangspunktes.[1])

1) Siehe I. Bd. d. W., 2. Buch „Die Jahre der Entwickelung": Kap. VII und VIII.

Das Hinwenden zu den dichterischen Ideen der Nationen aber war der Widerspiegel seiner universellen Bildung.

Musikalisch tritt uns dieselbe Ausbreitung entgegen, doch mit gewichtigster Folge. Hier verschmelzen sich in seinen Werken auf Grundlage der deutschen Tonkunst die musikalischen Elemente der verschiedenen europäischen Kulturstaaten: Deutschlands, Frankreichs, Italiens — Ungarns und Polens nicht zu vergessen! — zu einem universellen Styl, bei dem aber zwei Hauptströmungen, deren Grundelemente sich national bestimmen, erkennbar bleiben, ja theilweise sich von ihm abzweigen: die eine, welche diejenigen seiner Werke umfaßt, die sich mit der deutschen Poesie assimilirt haben, die andere, welcher solche angehören, die aus ungarischen Elementen herausgewachsen, einen entschieden ungarischen Typus tragen.

Diese zwei nationalen Strömungen ziehen sich aus seinem, den Charakter der Universalität tragenden Gesammtschaffen heraus. In ihnen verkörpern sich die nationalen Descendenzien seitens seiner Eltern. Wir stellen sie an die Spitze unserer Darstellung, der in ihrem weiteren Verlauf die Beleuchtung seiner andern Werke, gruppirt nach ihrer musikalischen Gattung: der symphonischen, der chorischen (weltlich und kirchlich), der solistischen (Klavier, Orgel, Deklamation) sich anschließen wird, wobei die musikalisch-ästhetische Analyse nur einzelnen und nur solchen Werken gegenüber breiteren Raum finden kann, durch welche die Eigenart des Meisters und seines Styls am ersichtlichsten sich darlegt, oder auch, über welche wir glauben neue Streiflichter werfen zu können.

Liszt's Anschluß an die deutsche Poesie kulminirt und konzentrirt sich in ihre Dichterfürsten Göthe, Schiller, Herder, in ihrem Gefolge die früher genannten Lyriker.[1] Sie gaben ihm Stoffe, in denen das deutsche Wesen sich in mächtigen Schwingen zur Menschheit, zur Weltumfassung ausspannt. Mit Göthe, welcher in „Faust" Besitz ergriff von dem Recht des Unendlichen, des denkenden, genießenden und wollenden Menschen, mit Schiller, der die ethischen Ideale des Künstlers und des Lebens vertritt, und mit Herder, dem Apostel der Humanität, der auf den Weg hindeutet, welcher durch Schmerz und Leid, durch Beharrlichkeit, trotz Fesseln, gegenüber den eingeborenen Hochzielen zum Siege

1) Siehe II/1. Bd. S. 131 u. f.

der Freiheit führt, fand sich Liszt in der Faust-Idee, in den „Idealen", sowie in dem Anruf „An die Künstler", und in dem „Entfesselten Prometheus", einer Gestalt, in welcher der Dichter die höchsten Strebungen der Humanität verherrlicht, zusammen. Liszt's „Faust"-Symphonie, seine symphonische Dichtung „Die Ideale" (nach Schiller), sein Männerchor „An die Künstler" nebst „Künstler-Festzug", seine symphonische Dichtung „Prometheus" und die „Prometheus"-Chöre bilden die Spitzen dieses Höhenzuges. Drei Gruppen lassen sich bezüglich seiner mit den Weimaraner Dichtergeistern im engsten Bunde stehenden Kompositionen unterscheiden. Die erste feiert die Dichter und steht im Anschluß an deren Centenarien in Weimar, — die zweite verbindet sich mit Dichtungen derselben zu Vokalwerken, — die dritte endlich schloß sich poetischen Ideen an und brachte sie instrumental zum Ausdruck.

Liszt's Dichterfeier umfaßt sieben Kompositionen:

1) 1849 Göthe-Fest-Marsch[1] zur Göthe-Jubiläum-Feier für großes Orchester;

1) Edirt: J. Schuberth & Co.; 1849 erste Ausgabe: Klav.-Übertr. (Nr. 1 des „Fest-Albums"); 1860 zweite Ausg.: neubearb. erste Partiturausgabe u. 2. Klav-Übertr.

Unter folgendem Titel faßte Liszt fünf Kompositionen zusammen:

Fest-Album

zur Säkular-Feier von Göthe's Geburtstag 2c.

1. Introduktion. Fest-Marsch.
2. „Licht, mehr Licht". Chorgesang.
3. Weimars Todten! Gedicht 2c. für Bariton mit Orchester.
4. Über allen Gipfeln ist Ruh! Solo-Quartett.
5. Chor der Engel, aus Göthe's Faust für Sopran und Altstimme und gemischten Chor mit Piano oder Harfe.

Vollständiger Klavier-Auszug.

Da dieses gänzlich vergriffene Fest-Album manche Verwirrung hervorgerufen hat, sei noch erwähnt, daß Nr. 4 nicht von Liszt zur Festfeier komponirt wurde, sondern schon früher entstanden (s. II/1. Th. S. 142 dieser Biogr.), dem Album mit vornehmlich rhythmischen, auf die Deklamation bezughabenden Veränderungen von ihm einverleibt und die erste Ausgabe (im $^3/_4$-Takt) als ungültig erklärt wurde. Die mehrstimmige Behandlung dieses Textes steht in keiner Beziehung zu dem Sololied, wie sich aus folgender Zusammenstellung ergiebt:

2) 1849 Weimars Todten[1]) (Gedicht von Fr. v. Schober) für Bariton oder Baß mit Orchester-[2]) oder Pianobegleitung;

3) 1850 Fest-Chor[3]) (Gedicht von Schöll) zur Enthüllung des Herder-Denkmals;

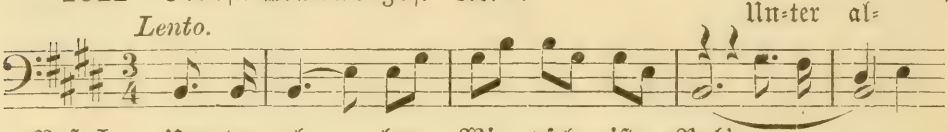
4) 1857 Fest-Vorspiel[4]) für großes Orchester;

5) 1859 Künstler-Festzug[5]) für großes Orchester, zur Schiller-Feier;

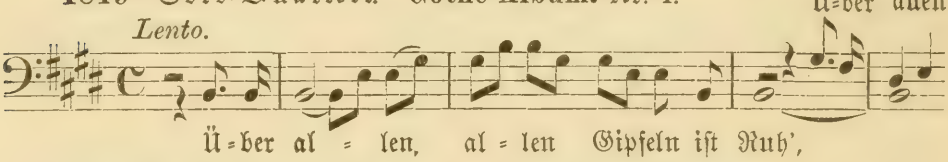
6) „ Festlied zu Schiller's Jubelfeier[6]) (10. Nov. 1859), für Bariton-Solo u. Männerchor (Gedicht v. Dingelstedt),

welches bei der Schiller-Festtafel im Stadthause zu Weimar am 10. November von Sängern des Hoftheaters gesungen wurde;

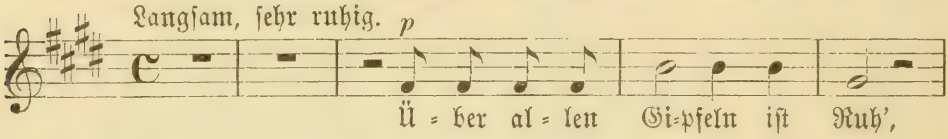
1842 Vierst. Männerges. Nr. 5.



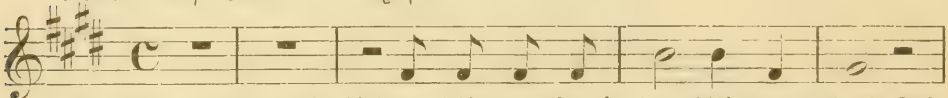
1849 Solo-Quartett. **Göthe-Album.** Nr. 4.



1848 Solo (Tenor od. M.-S.). 3 Gedichte v. Göthe mit Klavier.



1852 Ges. Lieder. 1. Heft.



Der Chor „Licht, mehr Licht" erschien, außer in dem Album, noch als Festgabe zur Göthe-Feier in Nr. 321 vom 25. Aug. 1849 der Leipz. „Illustr. Ztg."

Der Fest-Marsch ist dem Großherzog Karl Friedrich, das Übrige (Nr. 2—5) Marie Paulowna gewidmet.

1) Fest-Album Nr. 3.

2) Ob diese Dithyrambe jemals mit Orchesterbegleitung gedruckt wurde, konnte ich nicht ermitteln. Die Verlagshandlung gab meiner Anfrage den Bescheid: „vergriffen!"; doch halte ich dafür, daß der Komponist diese Ausgabe zu ediren nur projektirt hatte.

3) Edirt: J. J. Weber, Leipzig: 1850, als Beilage zur Leipz. „Illustr. Ztg." Nr. 383 vom 2. Nov. 1850.

4) Edirt: Ed. Hallberger in Stuttgart: 1857. Partitur-Ausgabe.

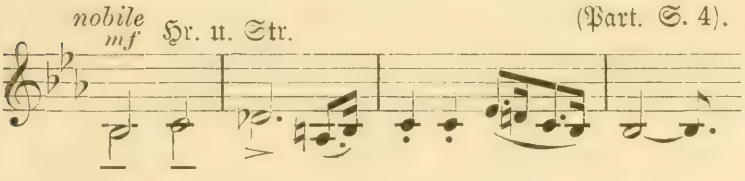
5) Edirt: T. F. A. Kühn in Weimar: 1860. Seit 1865 der Firma C. F. Kahnt einverleibt.

6) Edirt: C. F. Kahnt: 1861. Nr. 11 der Sammlung „Für Männergesang." J. J. Weber 1859: Leipz. „Illustr. Zeitg.", 12. November.

7) 1859 Musik zu Halm's „Vor hundert Jahren", Festspiel zur Schiller-Feier.[1])

Als Anhang dieser Kompositionsgruppe schließt sich ihr die zum Koncertgebrauch bearbeitete Übertragung für Klavier des „Schiller-Marsch" von Meyerbeer[2]) an.

Der hochgetragene Göthe-Festmarsch läutet Liszt's Feier der Dichterfürsten ein. In seiner breiten Anlage, seiner Harmonie und Modulation trägt er die Liszt's Individualität kennzeichnenden Züge der Großheit, deren Eigenartigkeit selbst Anklänge an Zeitgenossen — motivische Wendungen erinnern unter anderm an den „Tannhäuser"-Marsch und an die durch Liszt auftauchende Wagner-Atmosphäre als Stempel der Zeit: —



(Part. S. 4). keinen Abbruch bringen. Seine Ausgabe von 1849 ist eine Klavierübertragung. Die erste Partiturausgabe fällt in das Jahr 1860. Im Vergleich mit jener zeigt sie, ohne umzugestalten, doch auf eine Bearbeitung hin, die den Marsch zu einem Göthe-Monument, dessen Kunstwerth an keine Jahreszahl gebunden ist, erhebt. — Gegenüber dem Liede „Weimars Todten" und dem „Herder-Festchor", Gelegenheitsstücken von nur lokaler Bedeutung und in der Form veraltet, verschmähte er Revision und Neudruck.

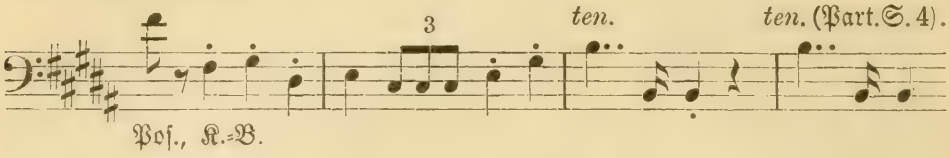
Eigenartig dagegen, ganz Ausdruck des Wesens Liszt's, sind die übrigen Kompositionen dieser Gruppe. Das „Schiller-Festlied" für Baritonsolo und Männerchor zählt zu den erhebendsten und edelsten Gesängen dieser Literatur. Deutsch in jeder Phase, drückt es, in seinem Rahmen begeistert und feierlich bewegt, die Stimmung aus, die im November 1859 die deutsche Nation beseelte, nach den Textesworten:

So weit die deutsche Zunge klingt,
So weit sie betet, weint und stammelt,
So weit sie Schiller's Lieder singt.

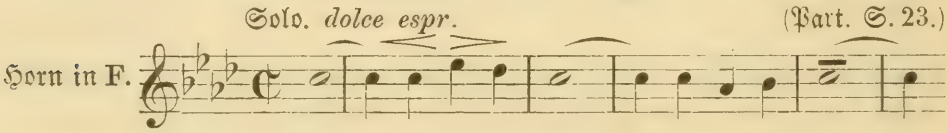
In jedem Ton lebt die tiefe Sympathie des Komponisten für den deutschesten unserer Dichter. Das Gleiche spricht auch der

1) Unedirt.
2) Edirt: Schlesinger: 1859.

„Künstler-Festzug" für Orchester durch seine Hauptthemen aus, die in dreien seiner Schiller-Kompositionen zu finden sind und zu äußeren Merkmalen ihrer inneren Zusammengehörigkeit werden. Das eine Thema:



ist dem 1853 komponirten Männerchor „An die Künstler" entnommen, wo es im $^3/_4$-Takt notirt ist (s. nächstes Kapitel); das andere wurzelt ebenfalls in ihm, wo es als poetisches Leitmotiv in die 1857 komponirte symphonische Dichtung „Die Ideale" überging. Hier ist es das Grundthema fast aller den Idealen des Lebens Ausdruck gebenden Themen. Im „Künstler-Festzug" benutzt es Liszt zum dritten male — hier begleitet von der Harfe und dem

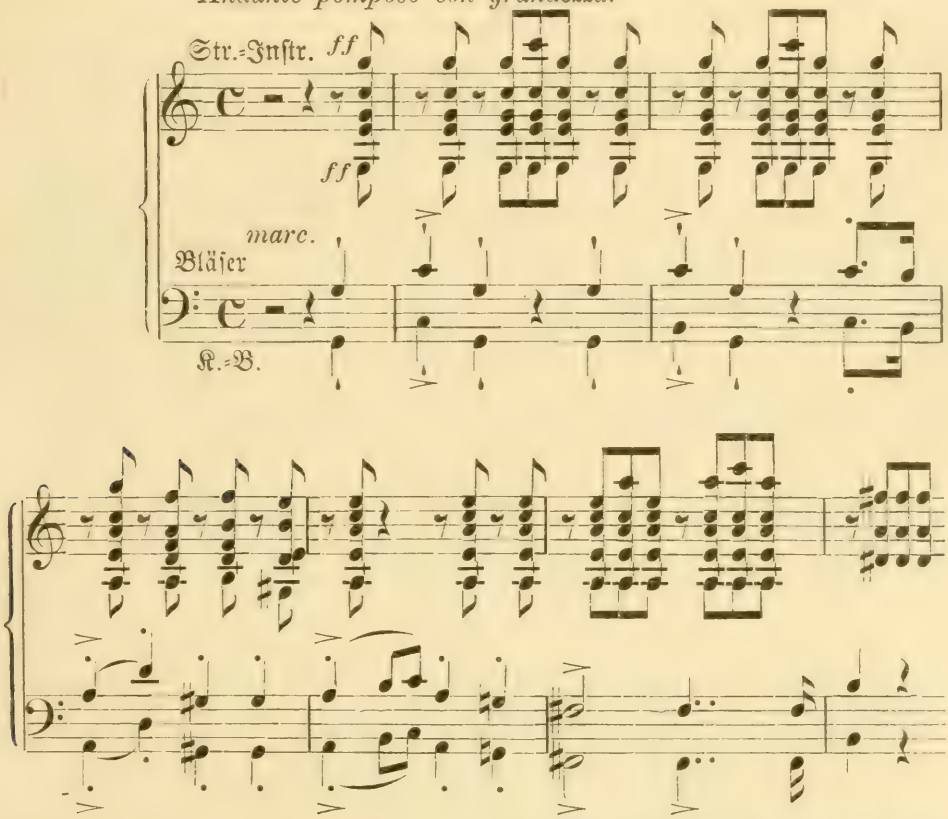


Streicherchor, als Thema des Mittelsatzes. Bei allen drei Kompositionen tritt es als Träger der Idealität auf, deren künstlerische Wahrung — im Künstler-Chor und im Künstler-Festzug — dem Künstler zufällt. — Liszt dachte sich den „Festzug" zur Schillerfeier in Weimar, an welcher er festhielt, obwohl er wußte, daß keine stattfinden würde, wie aus einem Brief an Eduard Liszt aus der Äußerung erhellt: „daß die Schillerfeste in Weymar durch die Unvorsichtigkeit Dingelstedt's vereitelt sind, hast Du vielleicht schon erfahren. Nichtsdestoweniger komponire ich das Fest-Vorspiel von Halm." — Die Aufführung des „Künstler-Festzugs" unterblieb; dagegen ging Halm's Festspiel mit Liszt's Musik am 9. November über Weimars Hofbühne. A. W. Gottschalg bezeichnete die Musik als „ein Charakterbild in den frischesten Farben", die Einleitung als „kurz, prägnant, Sturm und Drang athmend", die übrigen „melodramatischen, auf Volksweisen basirenden Partien" als „eng im Anschluß" an Halm's Dichtung. Diese Musik ist unedirt geblieben, und zur Zeit noch unbekannt, was aus dem Manuskript geworden ist.[1])

1) Nach der Aufführung in Weimar sandte es Dingelstedt an Thomé

Einen Platz für sich nimmt das „Fest-Vorspiel" ein. Es besteht aus nur 68 Takten, ist aber ein Koloß eigenster Art, der über das Bühnenfestspiel am 4. Sept. 1857, [1]) dem es vorausging, weit emporragt und noch weiten Fernen sichtbar bleiben wird als musikalische Denksäule dieses Abends, auch als geistiger Begrüßungsakt der beiden Dichterfürsten seitens eines Gleichbedeutenden auf dem Gebiete der Tonkunst. Mit mächtigstem Posaunen- (Baß- und Tenorposaunen) und Hörnerklang, an dem die übrigen Blas- und Streichbässe in Oktaven sich betheiligen, während die Violinen, Violen und Violoncelli, das Posaunenmotiv auffangend, plastisch-vornehm die harmonische Füllung übernehmen, hebt das „Vorspiel an:

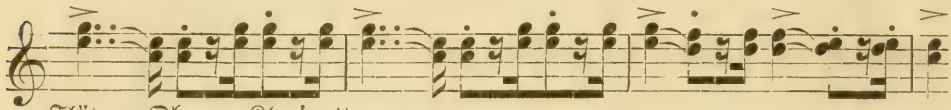
Andante pomposo con grandezza.



in Prag, dem damaligen Direktor des königl. ständischen (deutschen) Theaters, der ebenfalls zu einer Schillerfeier, „Vor hundert Jahren" mit Liszt's Musik vorführte.

1) Dieser Festtag der Weimaraner Septemberfestlichkeiten von anno 1857 — der „Dichtertag" genannt —, brachte als Bühnenvorstellung unter Dingelstedt sechs verschiedenen Dramen entnommene Akte, an deren Darstellung sich Davison, Em. Devrient, Ed. Genast, Lina Fuhr und Marie Seebach betheiligten.

Der motivischen Durchführung dieses Themas entsteigen in orchestral-gewaltigem Aufbau stolze Fanfaren, die mit melodischen Wendungen gemischt, nun das wuchtige Thema begleiten und sich



Flöten, Oboen, Klarinetten.

mit ihm bis zur äußersten, einer erhabenen Siegeskunde gleichenden Pracht, entfalten. Ein breit angelegter siebzehntaktiger Schluß in Plagaltönen läßt das Ganze wie eine kirchliche Feier ausklingen. Die Modulationen des „Vorspiels" tragen den Charakter ernster Strenge, sowie die Herbe unbeugsamer Großheit. —

X.

Liszt's Kompositionen deutsch-nationaler Richtung im Anschluß an die Weimaraner Dichterfürsten. (II.)

Vokal-Kompositionen.

Lieder und Chöre u. s. w. nach Texten von Göthe, — von Schiller („An die Künstler"). Die symphonische Dichtung „Prometheus" als Einleitung zu den Chören zu Herder's „Entfesseltem Prometheus".

Die zweite der genannten Kompositionsgruppen greift zum Dichterwort und umschließt zwölf Texte von Göthe, vier von Schiller und von Herder die acht Chortexte zum „Prometheus", desgl. die Übersetzung des David'schen Psalms: „Gott ist mein Hirt".

Chronologisch entstanden Liszt's gesammte Göthegesänge wie folgt:

1841	Mignon.	Solo-Lieder mit Klavierbegleitung.[1]
„	„Es war ein König von Thule"	
„	„Der du von dem Himmel bist"	
„	Studentenlied aus „Faust"	Männer-Gesänge.[2]
1842	„Gottes ist der Orient"	
„	[3] „Über allen Gipfeln ist Ruh'," begleitet von 2 Hörnern	
[4] 1848	(?) „Über allen Gipfeln ist Ruh'."	Solo-Lieder mit Klavierbegleit.
„	„Wer nie sein Brod mit Thränen aß" (Emoll, 3/4-Takt)	
„	„Freudvoll und leidvoll". (In zwei Versionen)	

1) Siehe II/1. Bd. d. W. S. 131 u. f.
2) Ebend. S. 139 u. f.
3) S. 129, Kap. IX. Anm. 1.
4) Diese drei Lieder erschienen 1848 bei Tob. Haslinger in Wien unter dem Titel:

1849[1]) „Licht, mehr Licht!", Männerchor, begleitet von 2 Trompeten und 3 Posaunen.

„ [2]) Chor der Engel (II. Theil des „Faust"). Gemischter Chor mit Klavierbegleitung.

(185?) Chor der Engel für Frauenchor mit Harfenbegleitung.

1854 Soldaten-Lied (I. Theil des „Faust"). Männerchor mit Trompeten- und Paukenbegleitung ad lib.

Von diesen Gesängen gehören zwei der Säkularfeier Göthe's an: 1) der Chor mit den letzten Worten des an der Pforte der Ewigkeit stehenden Dichters: „Licht, mehr Licht" zum Textthema, und 2) der Engels-Chor: „Rosen, ihr blendenden, Balsam versendenden!", aus dem II. Theil des „Faust". Der erstere ist von männlicher Schönheit und imposanter Wirkung. Die textliche Behandlung beruht noch auf dem musikalisch-motivischem Durchführungsprincip der alten Schule, was auch vom Engels-Chor zu bemerken ist. Des letzteren spätere Bearbeitung für Frauenstimmen in Verbindung mit ebenso strahlenden als ätherischen Harfenklängen steht nicht nur musikalisch höher als die frühere Konception: sie tritt auch der Stellung und der Idee des Chors im „Faust" näher, der sie tiefer Rechnung trägt als jene mehr allgemein musikalisch gehaltene. Er ist in dieser Fassung eine Königsperle in der Frauenchor-Literatur.

Was die übrigen Männerchöre und Lieder anbelangt, sei auf das IX. Kapitel unseres II/1. Bandes hingewiesen. Gegenüber den Gesängen des Göthe-Fest-Albums fügen wir noch hinzu, daß R. Wagner, als er es zu Gesicht bekam, an Liszt schrieb: es sei ihm die Klaue, aus der er den Löwen erkenne. „Zeige uns

---

3

Gedichte von Göthe ꝛc. ꝛc.

Ary Scheffer

in tiefster Verehrung und Bewunderung gewidmet,

und gingen 1860 in die „Gesammelten Lieder" Liszt's (C. F. Kahnt, Leipzig) über, wo sie, nebst den übrigen Liedern mit Texten von Göthe dem I. Heft — „Göthe-Heft" genannt — einverleibt sind. Das Lied „Freudvoll und Leidvoll" enthält die A. Scheffer gewidmete Ausgabe in zwei Versionen, von denen nur die erste als „gültig" der Liedersammlung eingereiht wurde. — Bezüglich des Liedes „Über allen Gipfeln ist Ruh'", siehe die Anmerkung zum Göthe-Fest-Marsch S. 129.

1) Nr. 2 des Göthe-Fest-Albums.

2) Diese ältere Ausgabe — im Göthe-Fest-Album — hat Liszt als „ungültig" erklärt.

vollends den ganzen Löwen! — d. h. schreibe oder vollende bald eine Oper!" — — — spornte er ihn. Diese „Klaue" bildet aber gerade den Punkt, welcher nach heutiger Beurtheilung diesen Chören gewissermaßen als Schattenseite anhängt und darin besteht, daß sie dazwischen — nicht durchweg! — eine opernartige Deklamation und Haltung der Vor-Wagner'schen Zeitrechnung (der auch obige Bemerkung Wagner's angehört) tragen. Sie fallen in eine Übergangsepoche, was der Komponist sehr wohl fühlte und sie derselben auch beließ, mit Ausnahme des „Chors der Engel."

Über die Göthegesänge Liszt's stellen sich seine Schillergesänge. Es sind deren vier:

[1]) 1848 Der Fischerknabe
Der Hirt
Der Alpenjäger
} aus „Tell" für Tenor mit Klavierbegleitung.

187? Dieselben Lieder mit Orchesterbegleitung.[2])

1853 „An die Künstler."[3]) Für Männergesang — Soli und Chor — und Orchester.[4])

Die Tell-Lieder bilden einen zusammengehörenden Cyklus. Sie sind von berückendem Wohlklang. Der lyrische Zauber der Naturpoesie, der sie durchweht und das Schweizer Pastorale in

---

1) Edirt: 1. Ausgabe 1848: Tob. Haslinger, gleichzeitig mit den drei Göthe-Liedern unter dem Titel:

Lieder
aus Schiller's „Wilh. Tell",

sind sie, wie jene, Ary Scheffer gewidmet. Ebenfalls kassirt, fällt ihre Bearbeitung in die Jahre 1859/60, in welcher Gestalt sie das II. Heft — das „Schiller-Heft" — der „Gesammelten Lieder" bilden.

Die Skizzirung der Lieder fällt in die Zeit der Schweizerreise Liszt's (1835/36), speciell gehören sie einer Excursion nach dem Vierwaldstätter- und dem Wallensee zu, wo er mit „Wilhelm Tell" in der Tasche, das Klavierstück »Chapelle de Guillaume Tell« und jene Lieder entwarf.

Ihre Widmung dürfte nicht nur in seiner Bewunderung des französischen Malers liegen, sondern auch in der gleichen Sympathie für Stoffe der deutschen Poesie, welche Ary Scheffer's Pinsel beseelte und beflügelte.

2) Edirt 1871: C. F. Kahnt. Titel: Drei Lieder aus Schiller's „Wilhelm Tell" für eine Tenorstimme mit Begleitung des Orchesters.

3) Ein Bruchstück aus Schiller's Gedicht „Die Künstler".

4) Die erste Partituranlage war für Männerchor und Oktett mit Harmoniebegleitung, worauf 1857 eine Umarbeitung erfolgte unter obigem Titel, welche, Partitur und Klavierauszug, 1858 bei J. F. A. Kühn in Weimar erschien, 1865 aber in den Verlag C. F. Kahnt überging.

Der gestochenen Ausgabe von 1858 ging eine autographirte (ebenfalls bei Kühn) voraus.

Motiven und malenden Elementen hindurchschimmern läßt, gemahnt an die Schweizerstücke von 1835/36, zu welchen sie ein ergänzendes Seitenstück sind. Der in den Gedichten ausgedrückten Lyrik Schiller's, die hier so ganz in Gefühl umgesetzte Naturbeschauung ist, hätte keine glücklichere Idealisirung und Belebung werden können als durch Liszt's musikalische Wiedergabe.

Dieser poetischen Lyrik geradezu diametral entgegengesetzt steht der didaktischen Charakter tragende Zuruf des Dichters: „An die Künstler." Was dort lyrische Poesie, bedeutet hier ethische Gewalt künstlerischer Wahrheit; und während die Musik dort die Poesie dem Gefühl nähert, nähert sie hier das Gefühl dem Gedanken. Hier liegt seitens Liszt's der Ausgangspunkt zu der Wahl eines Gedichtes, dessen lehrhafter Inhalt nach allgemeiner Ansicht der Musik widerspricht. Schwerlich auch wird es ein Musiker zum Stoff seiner Muse wählen, außer es ist ihm ein Erlebtes und Eigenes geworden, wie es bei Liszt der Fall war, dem es durch alles Geflimmer seiner Virtuosenjahre hindurch ein gebietender Leuchtstern gewesen. Liszt's:

An die Künstler

für Männergesang — Soli und Chor — und Orchester,[1])

ging indeß über ein künstlerisches Bekenntnis hinaus: es war ebenso ein Mahnruf an die Kunstbrüder zu jener Zeit der ethischen Verkümmerung des Musiklebens, der Umwälzung, des begonnenen Haders und Streites.[2]) So faßt auch R. Wagner den Chor auf, indem er seinem Freunde nach der ersten Aufführung desselben — Karlsruhe 1853 — schrieb:

> „Dieser Dein Zuruf an die Künstler ist ein großer, schöner und herrlicher Zug aus Deinem eigenen Künstlerleben. Ich ward tief ergriffen von der Gewalt Deiner Intention. Du sprichst sie mit Leib und Seele aus zu einer Zeit, unter Umständen, zu Menschen — denen es so gerathen wäre Dich verstehen zu wollen. Du hast ganz recht gethan, die Schillerschen Verse aus ihrer literarischen Existenz herauszuziehen, und sie im Posaunenton hell und laut der Welt zuzurufen!"

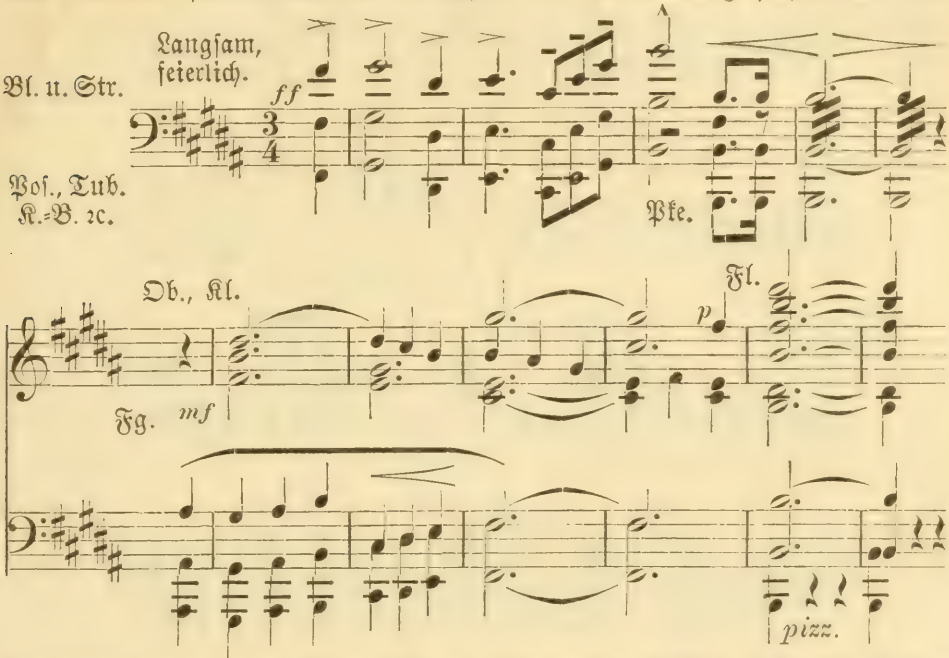
Dem Chor geht eine elftaktige in sich abgeschlossene Einleitung

---

1) Edirt: siehe S. 137 Anm. 4.

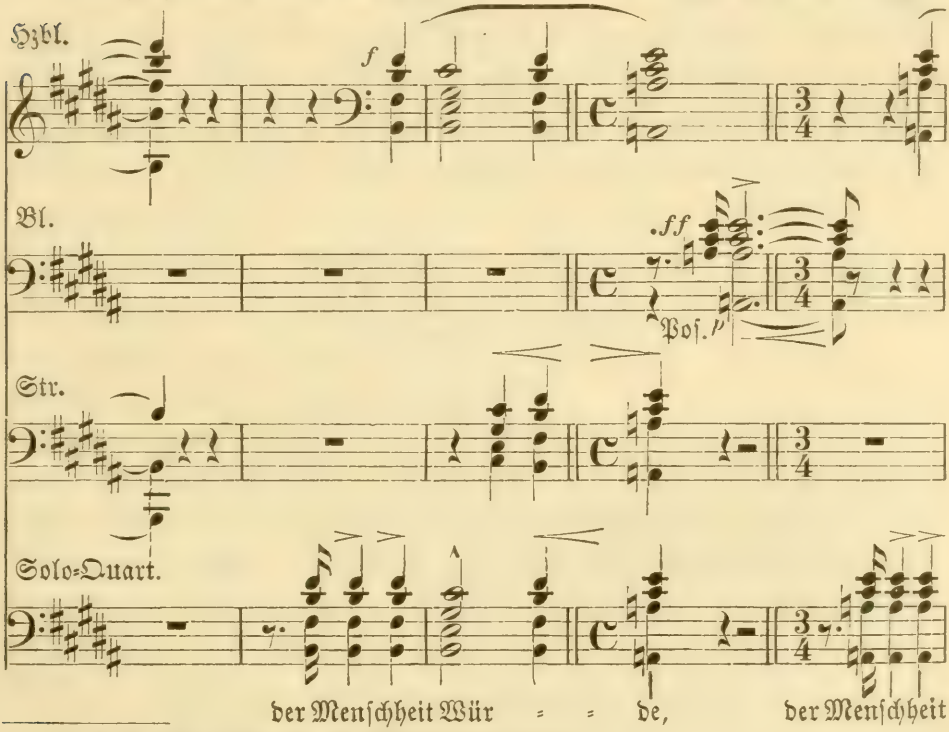
2) Ein historisches Seitenstück zu diesem Mahnruf in Tönen bildet Liszt's zum Mozart-Jubiläum in Wien 1856 geschriebener Aufsatz „Mozart", wo er einen Versöhnungsruf an die Parteien richtet. Ihm folgte 1859 Fr. Brendel's „Anbahnung" eines Verständnisses.

voraus, deren Anfangshälfte[1]) ohne jede harmonische Umkleidung uns mitten hinein in die Großheit der Stimmung führt, die der

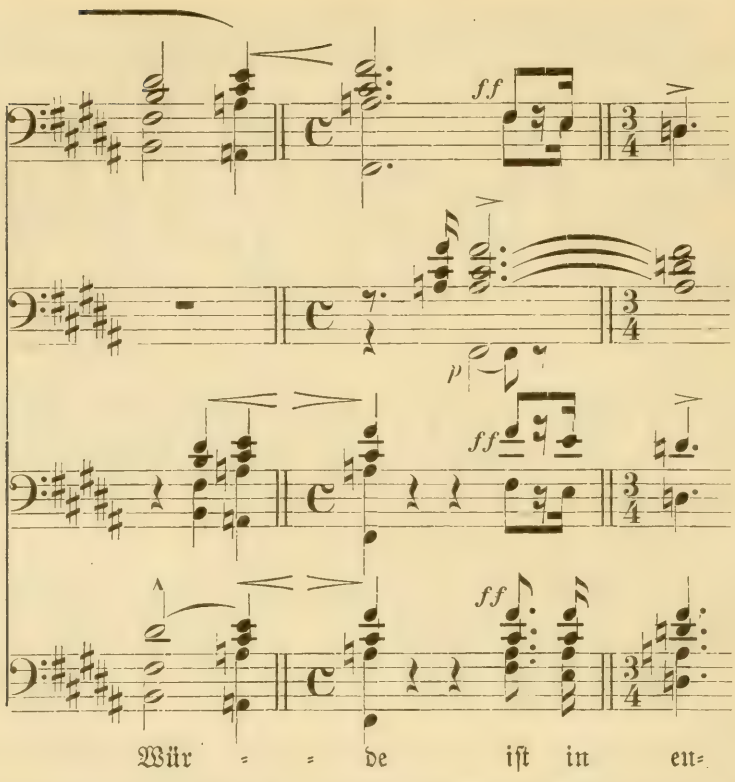


Dichtung eingeprägt ist, während die zweite Hälfte (für die Holzbläser und Streichinstrumente notirt) dem übermächtigen Posaunenschall harmonisch mild apostolischen Charakter verleiht.

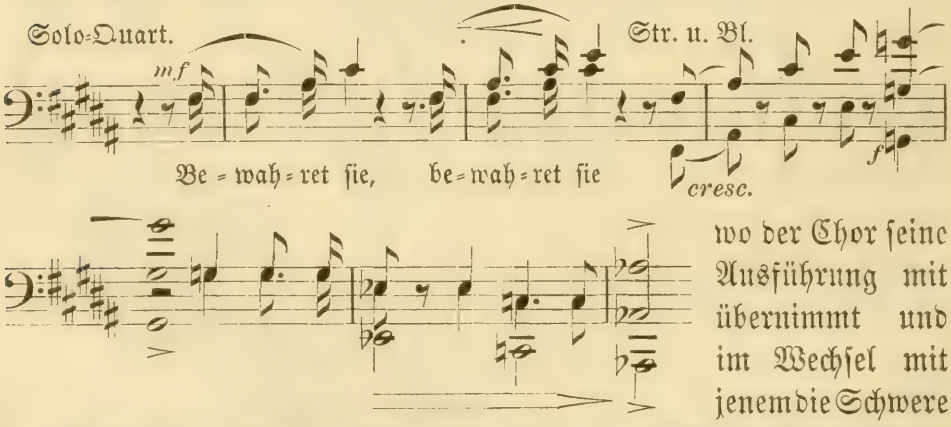
Einfach hebt nun das Solo-Quartett, unterstützt von wenigen



1) Das erste Thema des „Künstler-Festzugs".



Instrumenten, an. Gleich einer feierlichen Anrede führt dasselbe den Text in kurz gehaltenen Sätzen weiter bis zu der Stelle:



wo der Chor seine Ausführung mit übernimmt und im Wechsel mit jenem die Schwere des Inhalts durch eine Steigerung, an deren Spitze abermals der Mahnruf: „bewahret sie!“ ertönt, auf das eindringlichste ausspricht. Die thematische Exposition mündet hier in die tiefere specifisch musikalische Erfassung des Gedichtes. Ihre Themen sind Motive aus der ersten Einleitungshälfte, woraus sich ergiebt, daß diese der musikalische Kern, so zu sagen, das Hauptthema der Rede ist.

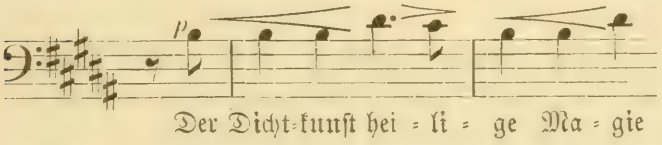
Hier sei bemerkt, daß eine derartige an der Spitze der Komposition stehende Koncentration der Motive zu Liszt's Styleigen=

thümlichkeiten gehört, der wir bei seinen Werken oftmals begegnen.

Die Rhythmik — dem Auge wechselvoll erscheinend, während das Ohr sie als beschwingt empfindet — entwickelt sich an der Deklamation und holt aus ihr die Taktgliederung. Die ersten beiden Verszeilen bestehen aus dreitaktigen Rhythmen von je zwei $^3/_4$- und einem $^4/_4$-Takt; da aber, wo die große Steigerung beginnt und die Rede Pathos wird, tritt der gehaltene $^4/_4$-Takt ein und bleibt die Grundlage für den folgenden Abschnitt.

Derartiges wiederholt sich sowohl hier, wie in andern Werken des Meisters. Es ermöglicht den großen Fluß, ja eine Unmittelbarkeit des Ausdrucks innerhalb der musikalischen Form, die außerdem nur das frei gesprochene Wort erreichen konnte. Auch das gehört zum Princip des Liszt-Styls.

Die Steigerung selbst bildet den Höhepunkt der Exposition und leitet über zu dem nächsten Gedanken, der ein neues Hauptthema[1]) bringt:



Im Tone innig-ruhiger Beredsamkeit entwickelt sich nun das Wortbegriffliche des Dichters als Tonbildliches des Musikers. Und was der Dichter jenem als Schaffensgeheimnis eingebunden, löst der Musiker sanft mit dem Bruderkuß gleichbegnadeter Seele. Schwerlich haben sich je Dichter und Musiker in der Idealität des Gedankens in Bezug auf ihre eigene Kunst enger berührt und verbunden, wie hier. Das Wort:

Der Dichtkunst heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane.
Still lenke sie zum Oceane
Der großen Harmonie!

fühlt man unwillkürlich wie eine Wahrheit, die man schaut; und im Verlauf des Ganzen wird man das Gefühl nicht los, als stehe man vor dem Sinai der Kunst und sähe den feurigen Busch, dessen hohe Lohe in mystischem Flammenspiele die Gesetzestafel der Künstler umleuchtet.

1) Die motivische Wurzel des Grundthemas der „Ideale" und des Mittelsatzes des „Künstler-Festzugs".

Ergreifend ist die Stelle, wo es heißt: „Still lenke sie zum Oceane der großen Harmonie.“ Als wolle er die unermeßliche Tiefe der Harmonie andeuten, führt hier Liszt die Chorbässe pp bis hinab zum E — einer jener Momente in der Tonliteratur, die ideal die Allgemeingültigkeit der Natur überfliegen, wie die allbekannte Stelle in Beethoven's Freudenchor, wo der Chorsopran auf $\bar{\bar{a}}$ einsetzt. Angesichts jenes E war es wohl, daß Wagner ihm zurief: „Bester, das müssen ja Sänger sein, wie ich sie zu meinem Wotan u. s. w. brauche!“ —

Im zweiten Vers seiner Apostrophe faßt sich der Gedanke des Dichters, wie in einem Brennpunkt, in der Mission des Künstlers zusammen, indem er ihn als Künder und Rächer der Wahrheit anruft:

Von ihrer Zeit verstoßen, flüchte
Die ernste Wahrheit zum Gedichte,
Und finde Schutz in der Camönen Chor.

Liszt übergab den Anfang des Verses dem Tenor-Solo alternirend mit dem Soloquartett — im Hintergrund Akkorde der Streichinstrumente in ruhiger Achtelbewegung. Von großer Schönheit ist die Stelle, wo die Harfe (mit „Gedichte“), dann der Chor eintritt bei den Worten: „und finde Schutz in der Camönen Chor“. Die Harfenpartie giebt diesem Moment nicht nur poetischen Glanz. In geistiger Beredsamkeit wird sie hier Symbol der Dichtkunst. Liszt's Instrumentation — hier, wie überhaupt — erhebt sich zum Mitredner des Wortes und seiner Auslegung. — Höher und höher aber schwellen die Wogen erhabener Begeisterung bei der Entfaltung der den Kulminationspunkt der Kraft und Bewegung bildenden Strophe des Dichters:

In ihres Glanzes höchster Fülle,
Furchtbarer in des Reizes Hülle,
Erstehe sie in dem Gesange
Und räche sich mit Siegesklange
An des Verfolgers feigem Ohr.

Bei Liszt ist sie ebenfalls der Kulminationspunkt. Von unbeschreiblicher Wirkung ist seine Wiedergabe des Gedankens: „Und räche sich mit Siegesklange“. Das ganze Orchester nimmt in höchster Kraftäußerung daran Theil —: über einem Orgelpunkt, dem der erschreckend erhabene Klang der Tuba den Charakter giebt, ziehen die Posaunen mit dem Chor und Solo-Quartett als Künder

des Wortes dahin — die Streichinstrumente erheben — es wirbeln die Pauken — vier Trompeten, unterstützt von Hörnern, Klarinetten und Flöten, schmettern Sieg. —

Nicht minder ergreifend ist die Schlußpartie:

Erhebet euch mit kühnem Flügel
Hoch über euren Zeitenlauf!
Fern dämm're schon in eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf.
Auf tausendfach verschlungnen Wegen
Der reichen Mannigfaltigkeit
Kommt dann umarmend euch entgegen
Am Thron der hohen Einigkeit!

Mit der letzten Verszeile beschließt Liszt seinen Chor. Geisterhaft, in langgehaltenen Tönen Part. S. 33—38 erklingen die Worte — Sphärenklänge der Harfe und Flöten umschweben sie. „Kommt Euch entgegen, umarmend entgegen", mahnt und ruft es weiter, um dann in einem mächtigen: „am Thron der hohen Einigkeit" abzuschließen.

Einige denkwürdige Worte Liszt's bezüglich dieses Chors, den er sich als „Tempel" nicht als „Kiosk" geträumt, sind uns erhalten geblieben. Er schrieb an Franz Brendel (März 1868): „Ich erbitte von dem Dirigenten: möglichste Sorgfalt der Einstudierung — würdevollste Ruhe der Ausführung. Gleichsam tönende Marmorsäulen, soll der Gesang erschallen!"

In diesem Werk ist Liszt mit jedem Ton ein Deutscher. Im Vergleich zu den Chören von 1849 zeigt sich der letzte Rest, der einer Pose französischer oder opernhafter Emphase gleichen könnte, abgestreift. Die Deklamation fließt aus dem deutschen Sprachgeist, auch ist alles abgethan, was an die alte Schule als „veralter" mahnt. Neben Schiller steht hier Liszt als ein Ebenbürtiger. Brendel wies schon im Jahr 1857 darauf hin, daß nur wenige Dichter die männliche Kraft und Energie, den Ernst und die Wucht des Gedankens mit Schiller getheilt, unter den Tonmeistern bis zu diesem Chore Liszt's sei nur einer: Beethoven.[1]) — Daß Liszt nach zweien seiner Schöpfungen die Grundrichtung des Schiller'schen Gedichtes zu incarniren strebte, ist bereits dar-

1 Liszt's neueste Werke ꝛc. „N. Z. f. M." 1857 Nr. 12.

gelegt. Die ethische Größe steht bei allen dreien inhaltlich in erster Linie.

Liszt's stylistisches Princip der vokalen und instrumentalen Behandlung des Textes tritt uns im Verlauf des Ganzen ausgesprochen entgegen. Das ist zwiefach zu verstehen: 1) in Bezug auf ihn selbst und 2) in Bezug auf Wagner.

Letzterer stand bereits am Wege zu seiner „unendlichen Melodie." In Hinsicht hierauf bemerkte er schon in dem citirten Brief:

> „Mein musikalisches Verhalten zum Sprachverse hat sich jetzt — gegen früher — ganz ungeheuer geändert; ich könnte auf Schiller'sche Verse, die gewiß nur für die Lektüre gemacht sind, um keinen Preis mehr eine Melodie hervorbringen. Man kann mit diesen Zeilen nur nach einer gewissen musikalischen Willkür verfahren, und diese Willkür treibt uns, da die Melodie doch nie recht zum Flusse kommen will, zu harmonischen Ausschweifungen, ungeheuren Anstrengungen, dem unmelodischen Quell künstliche Wellungen zu geben."

Wagner traf hiermit gerade den Punkt, der die Liedformen, als in der vom Verse unzertrennlichen Lyrik wurzelnd, von der dramatischen Form, die von der Aktion ausgeht und nicht an Verse gebunden ist, scheidet. Diese liegt im Willen, jene liegen im Gefühl, wodurch sich nicht allein die Ausgangspunkte, sondern auch als nächste Konsequenz die Dimensionen und ihre Gestaltung bestimmen. Die eine bewegt sich im unaufhaltsamen Fortgang weiter, wie ein Akt von Shakespeare, die andere bleibt in den Grenzen der geistigen Situation. Was demnach von Wagner bezüglich des Künstlerchors beanstandet wurde, betrifft eine noch verdeckte Principienfrage, an deren Dasein und Lösung sich erst denken ließ, als Beide, Wagner wie Liszt, ganz da waren. Wagner befand sich noch im eigenen Drang und konnte nur von diesem ausgehen. — Liszt's Chöre — auch seine Lieder — denen Sprachverse zu Grunde liegen, lassen diese hindurchblicken; den Fluß stellt der instrumentale Theil her. Natürlich fällt hier das Wie und Was des letzteren in die Wagschale. Als Begleitung den Chor unterstützend, wird er mit ihm melodischer Körper, auch zu Pfeilern, über die Wort und Melodie dahinfluthen. Andrerseits fällt ihm die umfassende Aufgabe zu: das, was im Hintergrund der Seele liegt und zum Worte drängt, als auch das, was über das Wort als Stimmung hinausgeht — sei diese Ahnung, Zukunft, ein Sternenzelt — zum Ausdruck zu bringen. Der instrumentale Theil hebt den Chor

über seine lineare Bestimmung hinaus und stellt ihn hinein in das volle Getriebe der inneren Erregung, von welcher der vokale Theil überhaupt bedingt ist. So werden beide Theile zu einer Einheit, deren Elemente sich ablösen, ergänzen, ineinander fließen — eine Einheit, welche da, wo der Sprachvers als höhere dichterische Form ihr Ausgangs- und Mittelpunkt ist, diesen nicht auflöst, sondern ihn bezüglich der Form als innere Gesetzgebung in sich aufnimmt. Liszt hat dem Sprachvers stets seine Erstgeburt gelassen. Die textbedingten Einschnitte werden bei ihm zu Athmungen des Geistes, deren Ausführungen in oben angedeuteten Weisen dem orchestralen Theil anheimfallen.

Auch der Wiederholungen einzelner Textphrasen, als vom Style Liszt's unzertrennlich, sei noch gedacht, schon darum, weil gerade sie — früher, wie nachdem — einen Angriffspunkt seitens jener Radikalen bilden, welche wagnergeblendet der Lyrik das Sprachnetz der Dramatik über den Kopf werfen und jede lyrische Entfaltung zu Gunsten des dramatischen Fortgangs opfern möchten. Ihr Hauptargument ist, daß durch sie der sprachliche Fluß unterbrochen werde, daß sie eine leere Formel des vorigen Jahrhunderts seien — beides Wahrheiten, die aber nur ein kritisches Recht besitzen, wenn der sprachliche Fluß und nicht die lyrische, d. i. die psychologische, Entwickelung des Ganzen, in der Aufgabe des Komponisten liegt, oder auch: wenn die Wiederholungen der musikalisch-formellen Schablone entsprungen, Sinn entstellend anstatt Sinn entwickelnd sind. Wiederholungen im Dienste der Sache entwickeln, vertiefen, erweitern und verstärken den Gedanken und den musikalischen Inhalt — auch in der lyrischen Vokalmusik pulsirt die sprachliche Rhetorik.

Es lag in Liszt's Individualität gegenüber der Textbehandlung einen Versöhnungsbund zwischen alter und neuer Lehre zuschaffen. Neuer und Neuerer vom Kopf bis zu Fuß, fließt seine Form aus dem von ihm darzulegenden Gedanken heraus — keine Repriſen, weder der Satztheile noch irgend welcher ihrer Einzelglieder aus Gründen formeller Erbschaft von altersher; dagegen: freie Benutzung jeder historischen Errungenschaft als Mittel zum Zweck.

Hiernach gestaltet sich Liszt's vokal-instrumentaler Styl, der zum ersten Mal in seinem Künstlerchor ausgeprägt zur Erscheinung kommt und, bei aller Einheit des Grundprincips mit Wagner,

im Gegensatz zu ihm, die lyrische Aufgabe dieses Princips ergreift.

Liszt sah damals in seinem Chor „An die Künstler" eine stufenweise Annäherung zu andern Dingen.[1] Zu welchen? zeigte sich später. Jetzt, vierzig Jahre nach seiner Entstehung, läßt sich feststellen, daß er die Züge des Grundtypus der ihm folgenden Chöre — auch der Chöre der Oratorien — trägt, nur daß später die Eigenartigkeit dieser Grundzüge immer schärfer, weiter und höher zur Ausprägung gelangt ist. — Drei Aufführungen fanden unter des Komponisten Leitung statt: am 3. Oktober 1853 zu Karlsruhe (nach der ursprünglichen Partituranlage), wo er nur einen Anstandserfolg und außerdem seitens der Kritik Schmähungen erfuhr, am 5. September 1857 in Weimar (nach seiner jetzigen Gestaltung) und desgleichen am 11. November 1859 zur Schillerfeier in Jena. Diese letztere Aufführung fand in der Kollegien-Kirche statt, was Liszt veranlaßte der Partitur eine Orgelstimme (begleitend) einzufügen,[2] die jedoch bei der Aufführung wegblieb.

Liszt's Herder-Chöre sind der Enthüllungsfeier des Herder-Monuments zu Weimar zu danken, das, von Schaller ausgeführt, dem ersten der deutschen Philosophen des Humanitarismus „Von Deutschen aller Lande" — wie der Sokel des Standbildes besagt — gesetzt worden ist. Die Inauguration fand am 25. August, dem Geburtstag Herder's, im Jahre 1850 statt. Es war das erste der Standbilder der Weimaraner Dichtergrößen. Kennzeichnend für seinen eigenen Standpunkt, äußerte sich Liszt über diese Thatsache, daß ihre Ursache „in der Kraft der auf ein Gefühl der Humanität gegründeten Sympathien" zu suchen sei. „Die Menschen" — sagte er und knüpfte an des Dichters Lebensmotto an — „preisen denjenigen zuerst, der sich auf die Wohlthaten des Lichtes, dieser ersten Bedingung unserer Größe, auf die Rechte des Lebens, der ersten Grundlage der Gesellschaft, auf die Gesetze der Liebe, der ersten Quelle ihres Glückes und der Beständigkeit, berief: Licht, Liebe, Leben — Alpha und Omega der Civilisation!"[3]

Zur würdigen Feier jenes Tages wurde beschlossen den poe-

---

1) „Briefwechsel" 2c.

2) Diese Orgelstimme ist noch MS. — A. W. Gottschalg, für den sie Liszt bestimmt, empfing von ihm das Partiturexemplar, in welches Liszt sie eingeschrieben hat.

3) Liszt's Ges. Schr. III/2. Bd. S. 79.

tischen Denker, den Dichter Herder, in das Festprogramm hineinzuziehen und eine seiner Dichtungen mit Musik auf dem Theater aufzuführen. Liszt wurde vom Hof mit der Wahl des Stückes und der Beschaffung der Musik betraut. Seine Wahl fiel auf die dramatischen Scenen „Der entfesselte Prometheus",[1]) der von Herder für die Bühne bestimmt, und nach seiner Andeutung mit Musik zu verbinden sei.

> „Ohne eine Verbindung mit Gesang und Instrumental-Musik", äußerte sich Liszt hierüber,[2]) „welche die tiefen und erhabenen Gefühle näher und bestimmter bezeichneten, als es die Worte des Verfassers, die nur ein Entwurf zu nennen sind, gethan haben, wäre es unmöglich gewesen, dieses Werk in Musik zu setzen.
>
> Der Dichtung selbst mußte in Folge dessen eine große Ouvertüre vorausgehen, welcher die Chöre, die wir zu dieser Gelegenheit komponirten, verbunden durch von Schauspielern deklamirte Dialoge folgten."

Liszt komponirte die Chöre und Ouvertüre in vierzehn Tagen. Die „Ouvertüre" ist der später „symphonische Dichtung" benannte Instrumentalsatz „Prometheus", welcher als Instrumental-Einleitung einem Prolog vorausging, dem sich alsdann unmittelbar der erste Chor anreihte.

Die Aufführung des Werkes war am 24. August, dem Vorabend der Enthüllung des Standbildes. Über sie berichtet Liszt,[3]) daß die Art und Weise, wie das Ganze in Scene gesetzt war, das Erscheinen der Personen im antiken Kostüme in einer Vorstellung, die sich ihrer Natur nach, sowie durch das Nichtvorhandensein der vom Drama bedingten Handlung, mehr dem Oratorium als dem letzteren näherte, eine überraschende, den ungetheilten Beifall des Publikums sich erringende Wirkung hervorgebracht habe. „Man schien eine Reihe tönender Gemälde vor sich zu sehen, bei welchen die Gestalten zu Gesang, der Gesang zu Gestalten wurde." —

Die Scenirung der Herder-Liszt-Chöre beschränkte sich auf diese einmalige Vorführung. Um die Gedanken und das Werk des großen Philosophen unangetastet zu lassen, hatte man seinen Text, so wenig er den bestehenden dramatischen Anforderungen entsprach, im Ganzen wiedergegeben. Liszt behielt sich vor, die Chöre später

---

1) Von Herder nebst andern Gedichten in Dialogform unter dem Titel: „Dramatische Scenen" edirt.

2) Ges. Schr. III/2. Bd. S. 75.

3) Ebendaselbst.

zu einem bühnen- oder koncertmäßigen Ensemble zu vereinigen.[1] Dieses geschah 1855/56. Er schied die Ouvertüre von den Chören, die nichts desto weniger durch Inhalt und Themen ihren Zusammenhang mit ihr behaupten, und stellte sie, revidirt und neubearbeitet, in die Reihe (Nr. 5) seiner symphonischen Dichtungen, bei der Chorausgabe bemerkend, daß die symphonische Dichtung als Instrumental-Einleitung dem Prolog vorausgehen soll. Die Chöre — ebenfalls revidirt und neubearbeitet — fanden ihre Verbindung durch gesprochenen Text, gedichtet von Richard Pohl. Im Anschluß an die Herder'sche Dichtung und im Rückblick auf Aeschylos' „Prometheus"-Fragment, gelang es ihm die Mittelglieder zu schaffen, welche die Chöre Liszt's zu einem koncertmäßigen Ganzen fügen.

Unwillkürlich wird die Frage laut: wie eine Neubelebung des alten Mythos sich zu unserem modernen Bewußtsein verhalte? und Musik, dieser vollste Ausdruck moderner Gefühlsweise, sich ihm assimilliren könne? In weiser Voraussicht fand diese Frage ihre Beantwortung seitens Herder's, wie seitens Liszt's. Herder in seinem an Gleim gerichteten Begleitbrief seiner Scenen[2] bemerkt, daß unsere Zeit die „harte" Mythologie der alten Griechen, speciell den Prometheus-Mythos, ohne Wettstreit mit Aeschylos, nicht anders „als milde und menschlich" anwenden dürfe; das prometheische Feuer sei für uns ein Emblem: „die Flamme der immer fortgehenden Menschenbildung."

Der Musiker-Dichter bleibt hinter der Exegese des Dichter-Philosophen nicht zurück. In seinem programmatischen Vorwort zur Partitur der symph. Dichtung „Prometheus" sagt Liszt, daß es für die Musik genüge, in ihr die Stimmungen aufgehen zu lassen, welche unter den verschiedenen wechselnden Formen des Mythus seine Wesenheit, gleichsam seine Seele, bilden:

> „Kühnheit, Leiden, Ausharren, Erlösung. Kühnes Hinanstreben nach den höchsten Zielen, welche dem menschlichen Geiste erreichbar scheinen, Schaffensdrang, Thätigkeitstrieb . . . . . Sündentilgende Schmerzen, welche unablässig an dem Lebensnerv unseres Daseins nagen, ohne es zu zerstören, — Verurtheilung angeschmiedet zu sein an den öden Uferfelsen unserer irdischen Natur, — Angstrufe und Thränen aus unsrem Herzblut . . . . Aber ein unentreißbares Bewußtsein angeborener Größe

1) Nach Liszt's Vorwort zur symph. Dichtung „Prometheus".
2) Erste Veröffentlichung derselben in der „Adrastea", St. VII. 1802.

und künftiger Erlösung; untilgbarer Glaube an einen Befreier, welcher den langequälten Gefangenen emporheben wird zu den überirdischen Regionen, denen er den lichten Funken entwandte, und endlich . . . . Vollendung des Werkes der Gnade, wenn der ersehnte Tag kommt."

Herder sucht in den Mythen das Ewigmenschliche der Zeiten und verkörpert es in seinen „Scenen". Mythe und antike Haltung sind ihm dabei die Gewandung, oder auch der geschichtliche Merkstein des am Menschheitshimmel aufflammenden neuen Ideals. Liszt faßt die Seele des Mythos in den Grundstimmungen, die als heroische Leidensströmung das Menschendasein durch alle Zeiten, vor wie nach Golgatha, durchzieht zum Siege, zum großen, gewaltigen Siege des Geistes! Er faßt die Unmittelbarkeit dieser Seele. Und in dieser Unmittelbarkeit des Erfassens der Wiedergabe, welche das Heute zum Gestern, das Gestern zu morgen macht, nicht an Raum und Zeit gekettet ist, liegt die Kraft der Neubelebung des Mythos, die ihm die Gültigkeit, heute wie gestern, auf immer manifestirt. In der Neubelebung des Prometheus-Mythos mit seinen Okeaniden, Tritonen, Dryaden seitens Herder's und Liszt's spricht sich das gleiche Princip aus, welches Richard Wagner gegenüber der germanischen Sage siegreich durchgeführt, und Göttern, Alfen und manchem Gethier in unserem modernen Bewußtsein einen Platz, d. i. eine Sprache gewonnen hat — eine Aufgabe, deren Lösung vorzugsweise der Musik zuertheilt scheint.

Eine briefliche Äußerung Liszt's aus späterer Zeit — 1859[1]) — berührt mit einfachen Worten seine Stellung zur Antike. Er sagt:

„Mein Puls war damals in fieberhafter Aufregung und der dreimalige Mahnruf der Okeaniden, der Dryaden und der Unterirdischen ertönte mir von allen Bäumen und Gewässern unsers Parkes!

Bei meiner Arbeit strebte ich nach einem Ideal der Antike, welches einst als archaisirendes Skelett, wohl aber lebendig geformt und sich bewegend, hingestellt sein sollte. Ein schöner Vers von André Chenier:

Sur des pensées nouvelles faisons des vers antiques!

galt mir als Regel und wies mich zu musikalischer Plastik und Symmetrie hin."

Wie bereits erwähnt, ist die Beziehung zwischen der symph. Dichtung „Prometheus" und den Prometheus-Chören keine äußerliche.

---

1) Brief an Johann Herbeck.

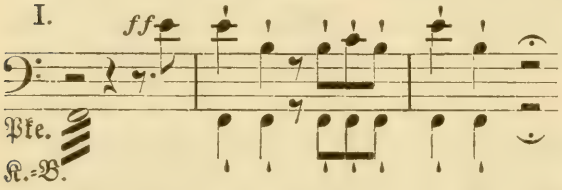
Sie gehören durch Dichtung und musikalisch-thematische Arbeit zusammen wie die „Fidelio-"Ouvertüre und „Fidelio" zusammengehören. Es sei darum gestattet, trotzdem Liszt jene beiden gewisser maßen schied, dem Symphonie-Poëm gemäß seiner ursprünglichen Bestimmung den Vortritt vor den Chören zulassen und sie der Besprechung letzterer voranzustellen.

Die symphonische Dichtung Prometheus[1]

als Instrumental-Einleitung zu d. Prometheus-Chören.

„Unglück und Herrlichkeit! — so zusammengefaßt erheischte die Grundidee dieser nur zu wahren Fabel einen sturmbewegten, wir möchten sagen, wetterblitzenden Ausdruck. Eine trostlose Verlassenheit, die durch die Kraft stolzen Beharrens triumphirt, bildet den musikalischen Charakter dieser Vorlage."[2]

Diese Worte Liszt's lassen erkennen, in welcher Weise seine Instrumental-Einleitung sich mit der Herder'schen Dichtung verbindet. Koncentrirt in die Prometheus-Individualität, erfaßt er die Grundidee des Mythos, deren Reflexe, geworfen von seinem Geschick, ihn zum Helden stempeln. Diesen Charakter drückt gleich das am Eingang des Satzes — Allegro energico e agitato assai — stehende stolz-trotzige Motiv (I) aus, das, ausgebreitet auf die



höheren Tonregionen (Holzbläser und Violine), sich im mächtigen, aber schneidend dissonirenden Klange gegen den grollend-vibrirendem Baß (e gegen F!) erhebt —: eine Titangestalt, ein Titanschmerz! Unwillkürlich umgiebt unsere Phantasie dieselbe mit dem Sagenbild. Wir sehen an Felsen geschmiedet, allen Qualen des Leibes und der Seele ausgesetzt, Prometheus, der seine Kühnheit büßt, die von Liebe zu den Menschen getrieben, Zeus einen Funken des göttlichen Feuers entwendet, um es ihnen zur Erde zu bringen: die Grundbedingung der menschlichen Kultur und Gesittung.

---

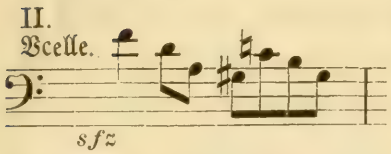
1) Edirt 1856 — Breitkopf & Härtel.

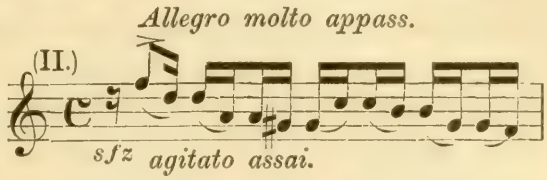
2) Die Originalworte lauten:

Malheur et Gloire! ainsi resserrée, la pensée fondamentale de cette trop véridique fable, ne se prêtait qu' à une expression orageuse, fulgurante dirions nous. Une désolation triomphante par la persévérance de la hautaine énergie forme le caractère musical de cette donnée.

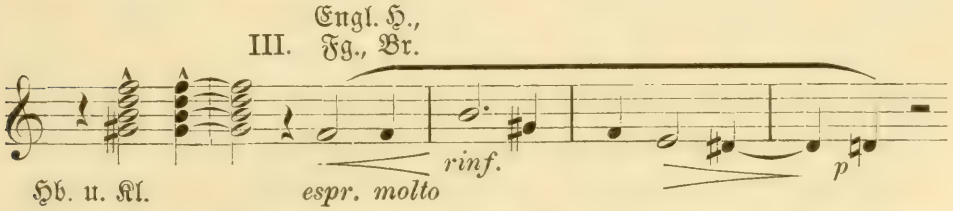
(Préface etc. de Fr. Liszt.)

Ein zweites Thema (II) folgt dem Prometheusmotiv das bei der Durchführung der Themen aufgelöst in folgende Figur auftritt:

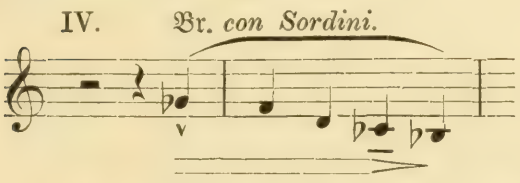




Bedeute dieselbe Sturmeswüthen, oder das Flügelrauschen des Adlers, der enger und enger die Felsen umkreist, die Brust des Gefesselten zu zerfleischen, oder geistige Qualen, die sein Inneres durchtoben: es entwinden sich ihm tiefste Schmerzenslaute, die an den Weheruf antiker Chöre gemahnen:



Ergreifende Klage (III) tönt dazwischen, der folgendes Motiv (IV) coordinirt ist:



Diese beiden Motive treten bedeutungsvoll zu den ersteren. Aus den Chören (dem Dryaden-Chor) herübergenommen, legen sie die Idee klar, welche dem Meister vorgeschwebt hat. Das Klagemotiv (III) — hier von Flöten, Klarinetten und Violinen ausgeführt — ertönt gleichzeitig mit den monotonen Klagelauten der Waldnymphen: „Prometheus, weh'!" —; das andere (IV) ist die Melodie zu den Worten: „Weissagende Träume, Gestalten der alten Zeit."

Diese Themen bilden den individuellen Kern der symphonischen Prometheusgestalt. Sie lösen einander in drei kurzen Sätzen ab und bilden die musikalische Exposition, wie sie bei Besprechung des Künstlerchors als Stylprincip Liszt's bereits Erwähnung gefunden. Es tritt wohl noch ein anderes, den Chören entnommenes Thema — doch nur episodisch —, desgleichen ein im Mittelsatz als Fuge verarbeitetes Doppelthema als wesentlich zum Ganzen wirkend hinzu; diese Themen gehören aber mehr der Prometheusidee an, als daß sie unmittelbar den Titan zum Ausdruck brächten.

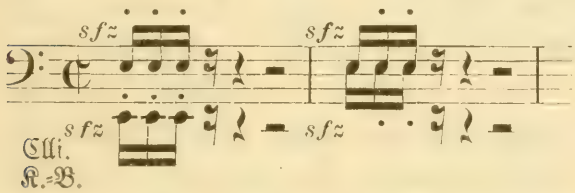
Es lassen sich drei Theile (eigentlich Sätze) der symphonischen Prometheus-Dichtung von einander unterscheiden, die nebenbei bemerkt, dimensionell in vollendetem Gleichgewicht zu einander stehen. Dieselben sind jedoch nicht von einander gesondert, vielmehr in ihrem Anfang und Ende organisch ineinandergewoben. Liszt bezeichnet den Inhalt von zweien mit: Unglück und Herrlichkeit.[1]) Das Unglück drückt der erste, die Herrlichkeit der dritte Satz aus; den Mittelsatz füllt die Fuge, welche auch in den Schlußsatz noch hinüber spielt. Dieser Fuge ist eine große Aufgabe in der Prometheusidee zuertheilt. Sie giebt formell dem ganzen Bild den künstlerischen Kontrast und motivirt ideell den Glanz der Herrlichkeit. Der Meister dachte sich unter ihr — wie er mir mittheilte — den Epimetheus. Das Herbeiziehen dieser Gestalt legt die Annahme nahe, daß die Lektüre Herder'scher Schriften gewissermaßen hierbei mitgewirkt habe. In seinen „Gesprächen" stellt der Dichter-Denker Epimetheus als „Zurückficht" der „Vorausficht", d. i. dem Prometheus, gegenüber, während Pallas beide darauf hinweist, daß nicht in der einen und nicht in der andern für sich der Fortschritt und das Gedeihen der Menschen liege. „Bruder des Epimetheus — sagte die Göttin —, lehre die Menschen, wie sie eurer beiden Gaben auf's beste anwenden und vertheilen." — Die Fuge wird zum Träger der „Zurückficht", d. i. des konservativen Elementes, während Prometheus der Funkenbringer, den immer lebendigen Fortschritt symbolisirt. Jenen Spruch der göttlichen Beschützerin der Künste möchten wir im Hintergrund der „Herrlichkeit" des dritten Satzes wiederfinden: denn nur so läßt sich das Hineinspielen des Fugenthemas in den dritten Satz, in welchem die Prometheusmotive herrschen, erklären.

Wenden wir uns zurück zum ersten Satz. Er führt uns das Martyrium dieses ältesten Leidenträgers für die Menschheit vor. Die thematische Verarbeitung der beiden ersten Motive bringt die

---

1) »Malheur et gloire«. Nach der deutschen Übersetzung des Liszt'schen Vorworts von P. Cornelius würden diese beiden Sätze die Überschriften „Leid und Verklärung" tragen. Diese poetisirte Wiedergabe von »Malheur et Gloire« stimmt jedoch nicht mit Liszt's Musik überein. Sie rückt die Tragödie in die Ferne, während Liszt's Musik inmitten ihrer steht. Das sah auch Felix Dräseke, dessen Besprechung des Symphonie-Gedichtes (Brendel's und Pohl's Anregungen ꝛc. ꝛc. III. Bd. 1858) in dem Schluß „nur eine Hoffnung auf endliche glorreiche Vergeltung" erblickt. Eine „Verklärung" dürfte zu sehr dem Abendgold bereits überwundener Leiden entsprechen.

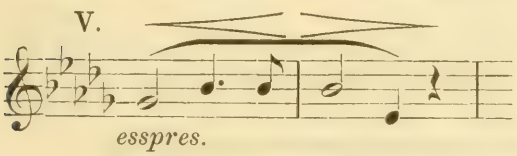
musikalische Wiedergabe eines Bildes übermenschlicher Qual und zugleich übermenschlicher Anstrengung ihr zu gebieten, so erschütternd und erhaben, daß nur ein anderes der plastischen Kunst angehörendes Beispiel ihm, aber auch das nur beziehungsweise, zur Seite zu stellen sein dürfte: die Laokoonfigur in der Laokoongruppe. Was die Körper- und Muskelspannung hier ausdrücken, spricht musikalisch die Rhythmik aus, welche zweitaktig mit eintaktiger Cäsur, das Schmerzmotiv (II) von Violinen übernommen als Hauptträger, über eine nach Athem ringende Baßfigur auf- und niedertobt.



Dazwischen schmerzzerrissenes Stöhnen. Auf der Höhe dieses Leidenssturmes taucht das Prometheusmotiv (I) auf und gewinnt mehr und mehr an Raum bis zu seiner vollen Gestalt (Part. S. 17—21), allein ohne jenes zu überwinden — es zuckt und zuckt fort — das Prometheusmotiv weicht der Klage (Motiv III). Aber auch sie ertönt nur zweimal — und noch ein Mal — und führt über zu einem neuen, Ruhe und Wohllaut athmenden Satz, auf welchen die Weissagung (Motiv IV), wie ein eherner Finger hindeutet. Die Satzung aber heißt:

> Der Menschen Vorsicht irret in Nacht umher,
> Der Menschen Trugsinn findet der Wege viel;
> Und Du allein bist, ja Du allein bist, die sie ordnet,
> Göttliche, menschliche, weise Themis! —

Denn an sie verweist das Thema (V), welches Liszt den Chören

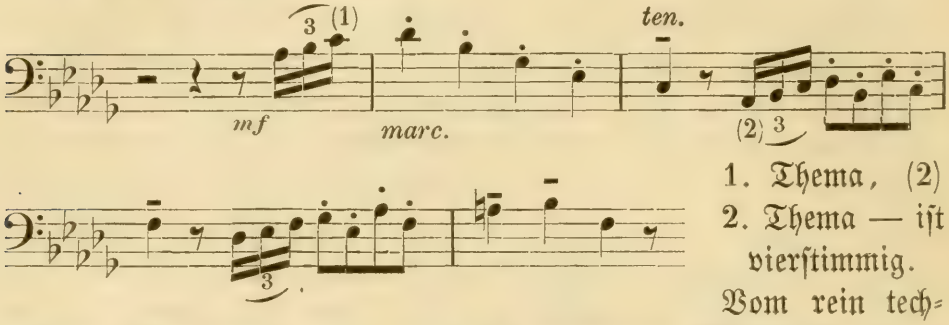


entnommen,[1]) aber hier anfangs von den Violoncelli, zu denen noch Hörner und Klarinetten hinzutreten, unter sanftem Wogen der Violinen gesungen wird. Die Ruhe, die Seligkeit des Friedens, welche dieser kurze Zwischensatz aushaucht, richtiger wohl: ahnungsvoll in die Seele gießt, ist unbeschreiblich. Er tritt hier nur vorübergehend auf und leitet in mächtigem Crescendo über zur Epimetheus-Fuge, ideell zu einer Voraussetzung des hohen von ihm angedeuteten Zieles. Die Celli sind die Heerführer

1) Chor-Partitur S. 164 u. f. Hier steht obiges Motiv in Fis moll, dann in A dur.

der „Gestalten aus alter Zeit", deren Genossen: die erste und und zweite Violine, Bratsche und Kontrabaß, den Keim fortschreitenden Lebens[1]) in sich tragen. Die Fuge — eine Doppelfuge (1)

VI. *Vclli. Allegro moderato.*



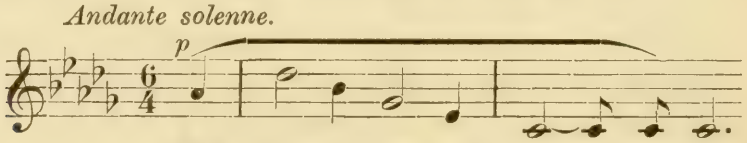
1. Thema, (2) 2. Thema — ist vierstimmig. Vom rein technischen Standpunkt aus, zeugt sie von einer Meisterschaft und genialen Freiheit in der Durchführung, wie nur das begnadete und zugleich neue Wege bahnende Genie sie erreichen kann.

Die Frage: ob die Fuge noch als Ausdrucksmittel auch für unsere Zeit gelten könne, ist durch sie entschieden bejaht und zwar durch den Weg, den sie hier eingeschlagen hat. Liszt stellt die Fuge in den Dienst der Idee und zieht diese in ihre Gestaltung. Dieses Princip löst der Abgeschlossenheit ihrer formellen Bestimmung die Fessel, indem es den Selbstzweck derselben aufhebt — ein neuer befruchtender Keim. Er reiht die Fuge den ideellen Ausdrucksmitteln der Musik ein, ohne damit ihre frühere Bestimmung aufzuheben. Liszt's sämmtliche Fugen gehen von diesem Princip aus.[2])

An der Durchführung der Epimetheus-Fuge nimmt allmählich

---

1) In der Chor-Partitur, S. 178 im Schluß-Chor: „Chor der Musen", tritt das erste (1) Fugenthema in folgender Form auf:

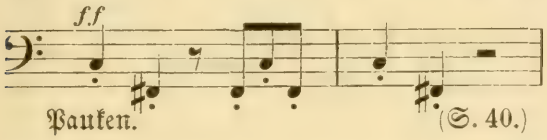


Die Worte des Schluß-Chors heißen:

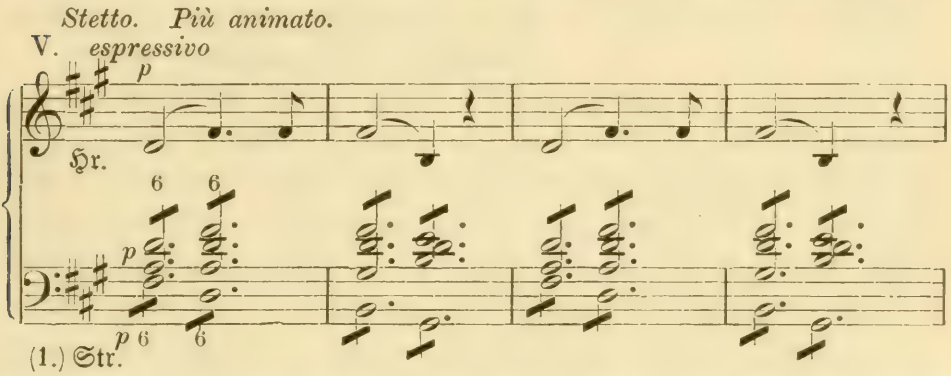
„Was Himmlisches auf Erden blüht,
Was Menschen hoch zu Göttern hebt,
Ihr Holdestes, ihr Seligstes ist Menschlichkeit."

2) Erschöpfender als es in der vorliegenden Aufgabe liegt, suchte die Verf. diesen Punkt in ihrer „Studie über Liszt's ‚Christus'" ꝛc. (C. F. Kahnt, dritte Ausgabe.) näher zu treten, auf welche hingewiesen sei.

das ganze Orchester theil. Ihrer Spitze zutreibend, taucht — aber nur abgerissen — das Prometheusmotiv in den Paukenschlägen auf, bis es nach und nach im ganzen Fugenkörper pulsirt und alle Instrumente ergreift. Mit diesem in höchster Energie fortissimo eintretenden Motiv stehen wir im dritten

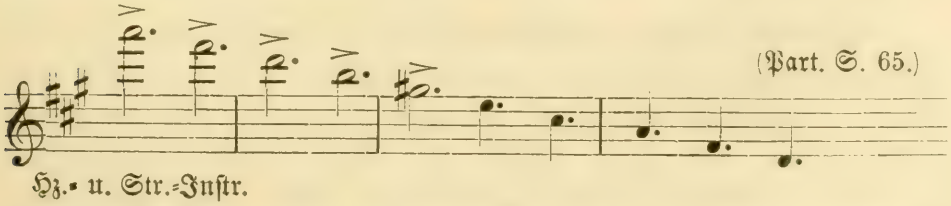


Theil des Symphonie-Poëms, der „Herrlichkeit." Doch keinen Sieg bedeutet diese Herrlichkeit, wohl aber die Titankraft im Beharren gegenüber schwerstem Verhängnis. Das Unglücksbild (Part. S. 1 bis 14), wie der Eingang es gebracht hat, zieht fast notengetreu abermals an uns vorbei. Aus den Qualen aber tritt in erhöhter Lebendigkeit in immer breiter werdenden Dimensionen ein Trostes- und Hoffnungsstrahl in dem Gedanken an künftige Ordnung und Gesetzmäßigkeit hervor. Das wenigstens verräth das Themismotiv (V),

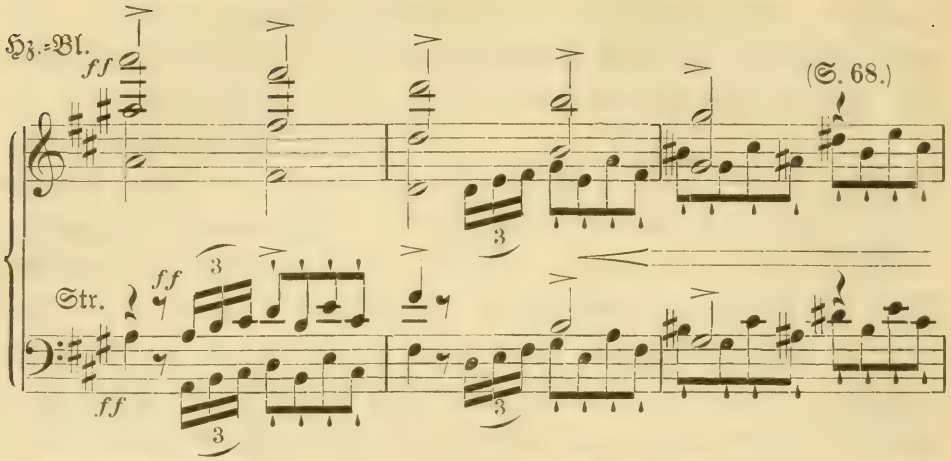


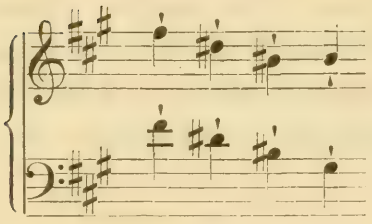
welches während der ersten Takte seines Auftretens (S. 64) bedeutungsvoll über dem (1) ersten Fugenthema sich bewegt und bis zum Schluß, ein ideelles Leitmotiv, sich behauptet.

Der letzte Theil ist musikalisch von einer unvergleichlichen Kühnheit kontrapunktischer Erfindung. Die gesammten Themen treten wieder auf. Insbesondere gewinnt das eben erwähnte Fugenthema an Schwere. Jetzt zieht es in großmächtiger Linie alle Tonregionen durchlaufend über einen Orgelpunkt (über E), dann wieder



spannt es sich in kühnem Bogen über das zweite Fugenthema (2),





nimmt die Fuge wieder auf, um alsdann in breiten Bahnen bald über, bald unter dem Themismotiv in enger Genossenschaft mit ihm dahin zu schreiten, und endlich sich mit dem Prometheus-Bild zu verbinden (S. 77) — das oben citirte Wort der Pallas. Aber nicht leicht und friedlich vollzieht sich solche Verbindung, die hier ein Zukunftsbild, die Kraft unbeugsamen Beharrens zu stolzer Herrlichkeit entwickelt. Von Qualen durchtränkt und herb, das Ewigmenschliche im Titan, schließt dieser Satz — es läßt sich sagen — in wild-gigantischer Größe.

Es dürfte hier der Platz sein, nochmals einen Blick auf den dritten Theil des „Prometheus" zu werfen, um das symphonische Formprincip Liszt's darzulegen. Nach dem historischen, d. i. klassischen Princip, fällt dem dritten Theil eines ersten Symphonie- auch Sonatensatzes die Wiederholung des ersten Theils zu. Diese Dreitheiligkeit bildet ebenfalls den Ausgangspunkt der Form zu Liszt's symphonischen einsätzigen Gestaltungen, es bildet auch den formellen Grundriß zum „Prometheus", jedoch — wie bei dem „Künstlerchor" — modificirt nach der darzustellenden Idee. In dieser letzteren Wendung liegt der Fortschritt über das klassische Princip hinaus.

Das Genie ist organisch fortbauender Kunstgedanke. Liszt's Wiederholungen haben den Weg erschlossen, auf dem sich eine von der symphonischen Kunst bedingte formelle Logik (welche die Wiederholung des ersten Theils als dritten beizuzählen ist) mit der Logik poetischer Ideen verschmelzen läßt. Bei dem „Prometheus" steht sie unter dem erhabenen Gedanken: Beharrlich-

keit auch in Schmerz und Dulden für das eingeborene Ideal! Doch läßt sich betreffs der Wiederholung Seite 51—61 der Partitur nicht verhehlen, daß der Meister dem klassischen Princip hier eine Konzession gemacht hat — allerdings eine Annahme unserseits, die aber durch den Umstand bestärkt wird, daß Liszt für eventuelle Fälle der Kürzung bei Aufführungen des Werkes gerade diese Wiederholung hierzu bezeichnet hat, auch: daß der vorhin ausgesprochene, dem dritten Theil zu Grunde liegende, Gedanke durch ihren Wegfall keinen Abbruch erleidet. — —

Im engsten Anschluß an diese Instrumental-Einleitung beginnt der Prolog als Übergang zu den acht Chören mit Text von Herder.

Chöre zu Herder's „Entfesseltem Prometheus",[1]

verbindender Text von Rich. Pohl.

Der Prolog recitirt den Prometheus-Mythos, dessen Einzelmomente auszuführen und zur Gegenwart zu bringen, den Chören — ihrem vokalen und instrumentalen Theil — übergeben ist. Antike Haltung durchdringt sowohl ihre vokal-melodische Bildung, als auch ihr instrumental-malerisches Element, betreffe es die Psyche oder die Natur. Der Instrumentalmusik ist hier eine so eingreifende Bedeutung zugemessen, wie vielleicht in keinem zweiten cyklischen Chorwerk, wie beispielsweise „Egmont", „Sommernachtstraum", „Athalia". Jeden Chor — sei er der Chor der Okeaniden, der Tritonen, der Dryaden, oder der von Ceres geleitete Chor der Schnitter, der vom Bacchus geführten Winzer, der Unterirdischen, der Unsichtbaren oder endlich der Chor der Musen — gestaltet sie zu einem Bild, dessen landschaftlichen Theil sie selbst, dessen figürlichen der Vokalgesang vertritt. Mehr als einmal erinnern die Chöre beim Durchforschen der Partitur an Preller's Odysseus-Cyklus, an seine antike Linie, sein antikes Maaß und das Zusammenwirken von Figur und Landschaft — nur daß jene musikalischen Blätter kolorirt sind durch die Instrumente, und die Vorstellung mittels des Ohres sie sieht, anstatt mittels des Auges.

Auch die Instrumentation als solche wirkt zum einheitlichen Ganzen, indem sie jedem der Bilder die charakteristische Färbung giebt.

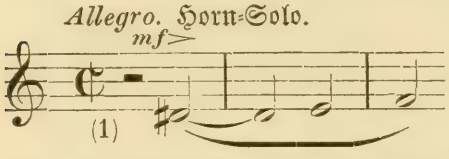
1) Edirt 1861 — autogr. Ausgabe C. F. Kahnt; 1872 gestochene Ausgabe ebend.

Der R. Pohl'sche Prolog — gleichsam der erklärende Mentor von Bild zu Bild — führt die Erzählung von Chor zu Chor fort. Am Eingang schildert er das über Prometheus waltende Verhängnis mit dem heilige Weissagung bergenden Schicksalsspruch:

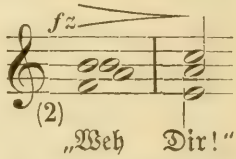
— — „Dulde,
Prometheus! — Wenn der Stärkste Deiner Menschen
Die größte That vollbracht hat —, wenn Du selbst
Die tapferste vollführt: dann lösen sich
Die Fesseln, und Du siehst Dein großes Werk
Gedeih'n auf Erden!" — —

Zu Tag und zu Nacht lauscht der Titan den Stimmen, die Luft und Meer ihm zutragen, oder den ihm erscheinenden Gestalten, die bald klagen, flehen, bald ihn verwünschen, oder auch frohlocken, hoffen. Sie alle bringen ihm die Kunde: Vernunft gedeiht auf Erden.

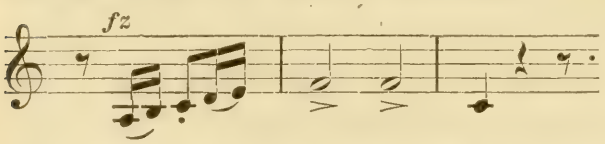
So dringen jetzt — No. 1 Chor der Okeaniden, Frauenchor — in lautloser Nacht die Weherufe und Klagen der aus des Meeres Tiefen auftauchenden Okeaniden in die Felsenöde des Gefesselten. Erst nur gedämpfte Laute:



gemischt mit schaurigem:



dann die Klage der Meerbewohner selbst: „Gestört ist unserer Meere heilige Ruh', Über die Häupter schweben sie uns auf trüglichem Brett, die kühnen Sterblichen" u. s. f., die zugleich in den Violinen vibrirt, und hohl und eintönig die Luft durchschneidet, während folgende Figur gleichsam aus dem Meere heraufwallt:

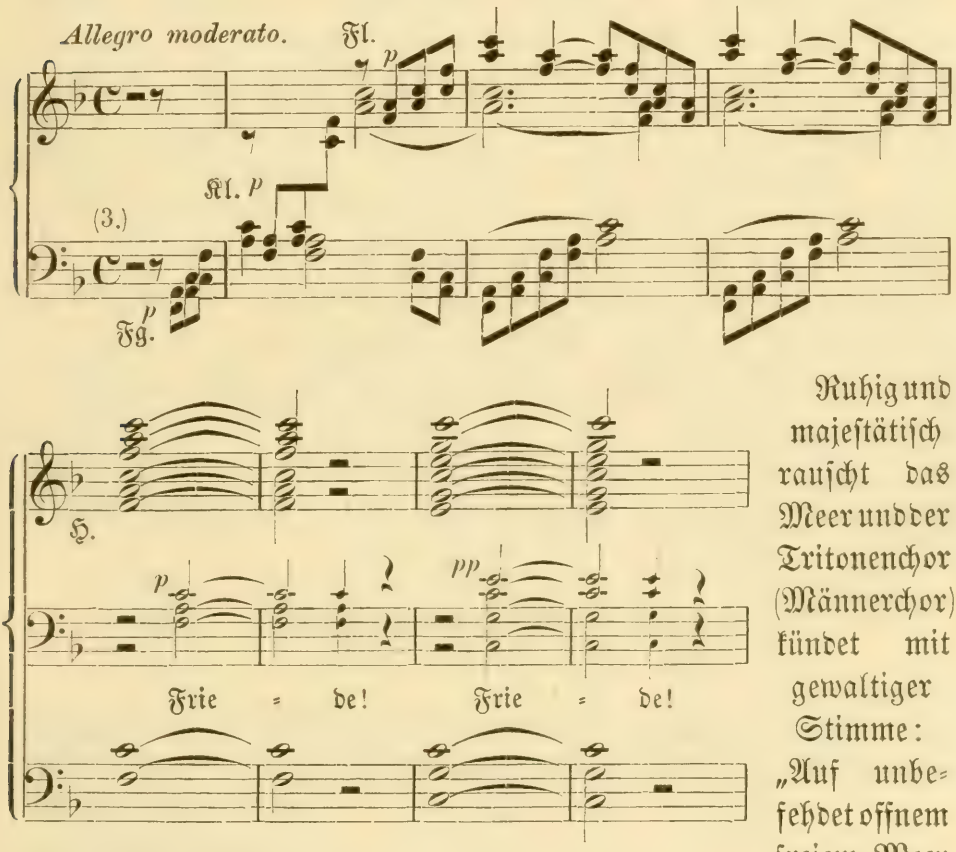


Dazwischen die den Holzblasinstrumenten übergebenen Weherufe (1 u. 2). In seinem: „Prometheus! Weh dir!" tönt sich dieses erste, nur aus einfachen Linien bestehende Tonbild ab.

Der Prolog erzählt weiter, daß Okeanos' Klage sich mit dem Sang seiner Töchter mische. Er naht auf seinem Greif dem Felsenriff, des Zornes voll, daß die Menschen kühn gewagt sein „unberührbar heilig Reich zu stören." Prometheus weist ihn zurück: im weiten Weltenraum gehöre alles Allen. Droben, drunten,

herrsche ein gleich Gesetz: „„Was irgend lebt und wirkt, wirkt für einander.““ Er beruhigt Okeanos mit des Schicksal hohem Spruch: „„Du Weltumgürter sollst der Mittler sein, der Friedestifter zwischen allen Völkern!““

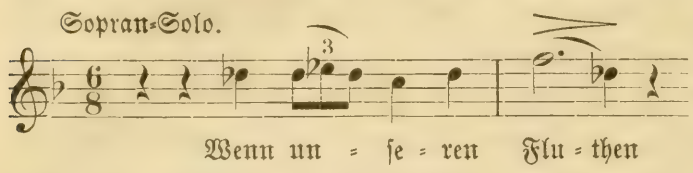
Wie ein erster Sonnenthau füllt Frieden die Luft — No. 2. Chor der Tritonen, gemischter Männer- und Frauen-Chor —, aus der es geheimnisvollem Erwachen gleich heraustönt: „Friede! Friede!"



Ruhig und majestätisch rauscht das Meer und der Tritonenchor (Männerchor) kündet mit gewaltiger Stimme: „Auf unbefehdet offnem freiem Meer wo Winde wehen, Segel fliegen, Wellen rauschen, herrscht Gemeinsamkeit und Freiheit! Wo Wellen rauschen, Klippen drohn: Brüderlichkeit — und wo die Tiefe verschlingt, der Sturm zerreißt: Erbarmen!" Wie in heiliger Besiegelung der Natur verstummt bei diesem letzten Wort das immer leiser gewordene Rauschen des Weltmeers; die Friedensstille, wie am Eingang, weht, und: „Heil, Prometheus, Dir!" singen die Töchter des Okeanos.

Ein Satz von paradiesischer Wonne entspinnt sich. Von Harfenklang umwogt — die aufsteigenden Akkorde der Bläser (3) als

Begleitungsmotiv — singt anmuthsvoll erst der Sopran (Solo), dann der Alt, endlich beide Chöre vereint: „Wenn unsern Fluthen die goldne Zeit erscheint" ꝛc. — eine Stelle, die bereits vielfach als eine der ergreifendsten

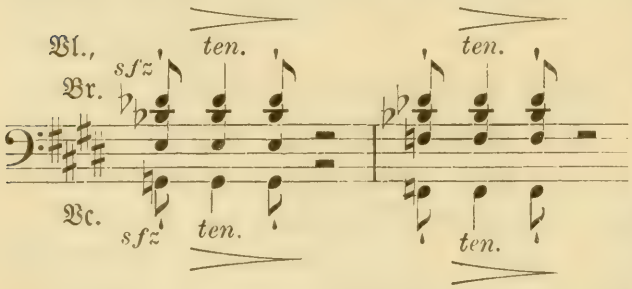


nicht nur der „Prometheus"-Chöre, sondern der Musik überhaupt, genannt worden ist. — Zu einer Steigerung des Klanges geführt, erwacht wieder das Wallen des Meeres. Bewegt und bewegter, weicht es nur dem vereinten Gesang der Tritonen und Okeaniden, der als „heilig und hehr" die Himmelsgabe, das untheilbare Meer, preist. Ein „Heil dir, Prometheus! Heil, Heil, Heil!", das leise und leiser wie aus der Ferne zur Klippenöde des Gefesselten dringt, schließt den gewaltigen Friedenshymnus des Weltmeers.

Noch kaum verhallt — berichtet der Prolog —, durchdringt erneute Klage die Luft. Auf ihrem Löwenwagen naht Gäa, begleitet von den Nymphen der Wälder, den Dryaden (Chor No. 3 für Frauenstimmen). Die Erde scheint zu beben, die Luft zu ächzen; Weherufe ertönen und die Winde klagen (die in die symph. Dichtung übergegangne Klagekantilene (III), ausgeführt von den Vl., Hb. und Fl.).

„Zerrissen ist Deiner Mutter Brust,
Befleckt mit ihrer Kinder Blut" —

rufen verderbendrohend in zurückgehaltener Bewegung die Nymphen dem Prometheus einstimmig zu. Eine scharf markirte Begleitung von schneidender Rhythmik, gedeckt vom Klange der Blechinstrumente, bildet den Hintergrund ihres Zurufes. Das ganze Tonbild, namentlich diese Stelle, fällt in das Gebiet des



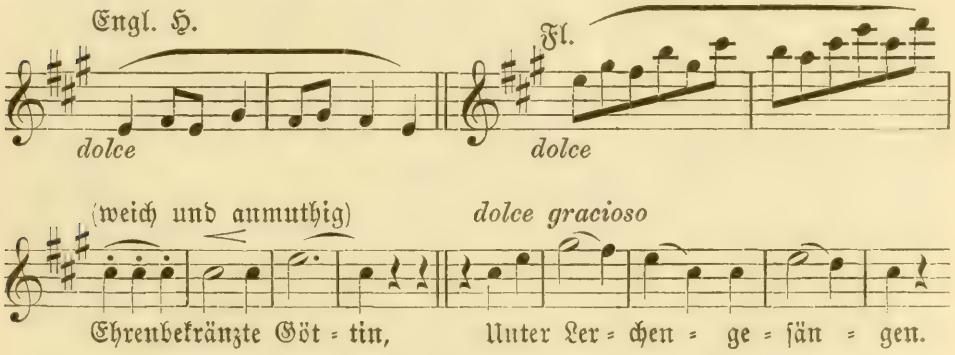
Schauerlichen. Wieder wehen die Winde, gefüllt von Weherufen — doch nur kurz, denn sie weichen zurück vor dem mit tragischem Pathos verkündetem Unheil (Alt-Solo):

Verödet stehn im alten Hain
Der Götter Altäre.
Weissagende Träume, Gestalten der alten Zeit:
Die Geister der Burg entfloh'n! — Weh, Weh!"

Da erzittert die Natur, Winde und Lüfte klagen und verschmelzen sich mit den Wehelauten der Nymphen, die der zerstörten Heimstätte wieder zufliehen. —

Wie den Okeanos (Prolog), weiß Prometheus die Gäa zu beruhigen. Geduld heischt er für seine Menschen, und Zeit zu ihrem Reifen. „Veredeln soll der Mensch die rohe Kraft, und was sich mildrem Sinn nicht beugt, vertilgen". So hat er selbst den tapfersten seiner Menschen, Herkules, mit Klugheit und Gewalt begabt. Wo er jetzt weilt? fragt er Gäa, die ihm kündet, daß er zum Hades hinabgestiegen, der Todten Reich zu stürmen zur Rettung des Theseus. In dieser That, die Prometheus als größte erachtet, die je ein Mensch vollbracht — „wer für den Freund sein Leben wagt, wagt's muthig auch für jedes Ideal der Menschenbrust" — fühlt er die sich nahende Erfüllung seines eignen Geschicks. Doch — die Erlösung selbst kann nur er sich bringen. Ihr harrt er zu. Heitrer Gesang weckt ihn aus seinen Träumen. Mit Ähren bekränzt, steht Ceres im Gefolge der Schnitter vor ihm.

Ein Naturbild sonnigster Heiterkeit und Unschuld breitet sich aus (No. 4. Chor der Schnitter; gemischter, Männer- und Frauenchor) mit folgenden Instrumental- und Vokalmotiven:



Es ist „ein Danklied, von dem jungen Menschengeschlecht der ährenbekränzten Göttin" für den „goldenen Samen, die reichste der Ernten, für das erquickende Brod" dargebracht und steht im vollsten Kontrast zu der von Unheil durchschauerten Dryaden-Scene. Das vom antiken Chor unzertrennliche „Weh' Dir!" ist hier feinsinnig von Herder in ein „Dank Dir!" umgewandelt, dem Liszt — ebenso

wie dem „Friede! Friede!“ des Tritonenchors — im Sinne des antiken Chors rhythmisch gefolgt ist. Er hat das Ganze zu einem Pastoralbild gestaltet und dessen wesentlichere Ausführung der Instrumentalmusik übergeben. Die Natur feiert und was in ihr lebt und sich bewegt, sei es der Lerchen Sang, der Nachtigall Schlag oder der Menschen Danklied — sie feiern mit ihr. Die Menschen, die da singen, sind ein erstes Menschengeschlecht, das erste Saatengrün im Herzen. Liszt ist Meister des Pastorale[1]) wie kaum ein Zweiter, in diesem, in jedem. Dieses jedoch weicht von seinen andern ähnlichen Gebilden ab. Etwas wie ein mythischer Hauch lenkt die Linien zu einem Zauber der Naivität und einer objektiven Durchsichtigkeit, welche die andern Pastorale mit biblischer oder auch christlicher Voraussetzung, mit ihrer, obgleich gebundenen, doch subjektiven Gefühlsbiegung, nicht in sich tragen können. —

Das durch die Schnitter geschaute Gedeihen seiner Geschöpfe (Prolog) konnte dem Prometheus nicht die Weitsicht rauben: er sieht wie künftighin der Arbeit Last sie beugen wird, sieht sie in Noth und Unterjochung seitens Tyrannen. Die Sorge ihm zu scheuchen, tritt Bacchus, der Freudenspender, vor ihn hin, umgeben von einem Zug weinumkränzter Winzer. Auf seinen Wink sproßt aus dem Gestein ein Weinstock und windet sich zu einer Laube über den Gefesselten. „Vorsicht wird Sorge“, sagt er ihm, „darum pflanzt ich das Götter-Reis. — Edleres quillt aus der Traube“.

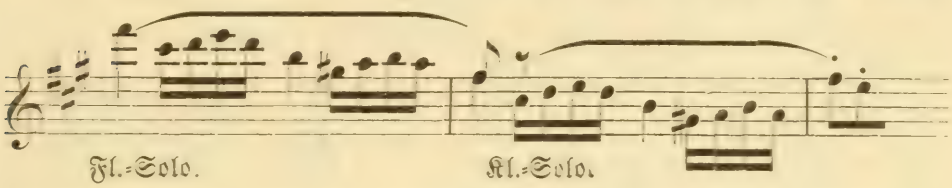
Der Chor der Winzer (No. 5, Männerchor und Quartett-Solo) ist ein Seiten-, oder auch Gegenstück zu dem Schnitterchor. Er trägt nichts in sich von der gebundenen kindlichen Heiterkeit des letzteren. Mächtigeres Leben wogt in ihm — kein Idyll. In beflügeltem Pulsschlag — ein Allegro con brio, $^3/_4$-Takt —, dem die Schlaginstrumente, Pauke, Trommel, Becken, Triangel sprühende Funken zu entreißen scheinen, hebt die Instrumentaleinleitung an, erst piano, allmählich von Satz zu Satz schwellender bis zum fortissimo, aus dem der Chor mit: „Freude! Freude dem Freudengeber, dem König der Freude, Heil!“ wie Feuer herausschlägt. Es lag nicht in Herder's Absicht, ein Bacchanal des Dyonisos-Kult zu schildern. In idealer Einheit mit ihm, bricht Liszt die aufsteigende innere Flamme und zwingt sie mit des Dichters Wort in die höhere Sphäre. Mit dem Ausdruck tiefen

1) Siehe I. Bd. d. W. S. 386 u. f.

Ernstes, fast der Strenge, hebt — Allegro moderato, $^4/_4$-Takt — das Solo-Quartett an, recitativartig erst im Einklang beginnend, dann vierstimmig, endlich alternirend und vereint mit dem Chor:

„Von der Erde wächst
Der Erde Kind,
Die Geduld empor,
Vom Himmel entsprang
In der Traube Saft
Des Lebens hehre[1] Gluth, die erquickende Hoffnung."

Anmuthig tritt mit letzterer die knospende Figur auf, die zur rankenden Begleitung wächst und dem ganzen Mittelsatz verwoben ist. Dieser besingt die himmlische Gabe und wie ein Himm-



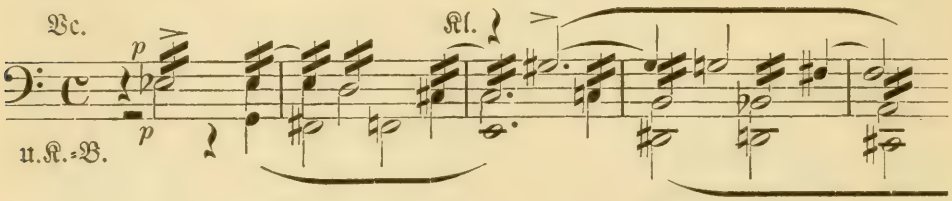
lisches trostreich und beseligend wirkt er. Von hinreißender Gewalt ist der Übergang zum Schlußtheil (Part. S. 129). Er bringt „des Lebens höhere Gluth": die Begeisterung, zum Ausdruck und bildet den Höhepunkt des Chors, welcher in beschwingter Kraft die Einleitung in sich aufnehmend, doch ohne ihren sinnlichen Klang und Rhythmus, „dem König der Freude Heil! Bacchus Heil! Heil! Heil!" darbringt. —

Doch auch der Winzer begeisterter Gesang Prolog verdunkelt nicht den Seherblick des Gefesselten. Er sieht das Kommen der Verwirrung, die im süßen Zauber der Traube für seine Menschen liegt: Raserei, Wuth, Wollust, Zank und — das gefährlichste — die falsche Hoffnung. Da schwebt der Götterbote vom Olymp herab, an seiner Hand Pandora. „Versöhnt ist der Olymp!", so ruft der Trügerische ihm zu und entschleiert sie. „Die Götter senden in dieser Wohlgestalt für Dein Geschlecht Dir alle Gaben! — Sieh' das Götterbild!" — — Der Riesengeist durchschaut den Trug. „Du bringst die Hölle selbst, ruft er ihm zu —

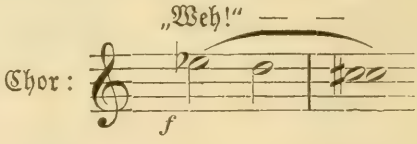
1) In der autograph. Partitur S. 120 heißt es: „hehre Glut"; darauf „höhere Glut", welche Lesart bei der Durchführung des Chores beibehalten ist.

die falsche Kunst: In Armuth lieber unter'm Druck der Noth lebe mein Volk, als tausendfach betrogen, Du Heuchlerin, durch Dich!"

Diese sich selbst erfüllende Treue, auch gegenüber den Schlingen des schönen Weibes, war die hohe That, die dem Gefesselten Erlösung bringen sollte. Über seinem Haupt kreist scheu der Adler. Es erbebt der Fels.

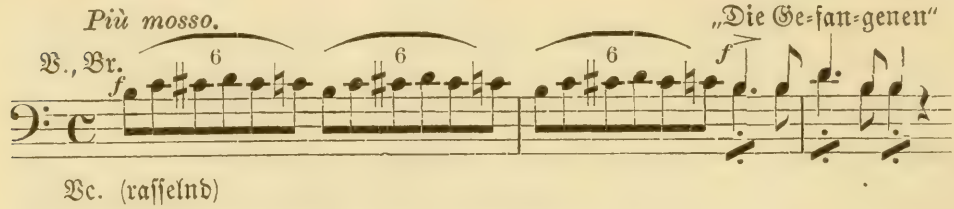


(Nr. 6. Chor der Unterirdischen, für Männerchor. Tenöre, Bässe.) Melodramatisch fährt der Prolog fort: „Die Erde spaltet, dumpfer Donner kündet, daß in der Unterwelt ein Kampf begann, und Stimmen rufen aus der Tiefe: Des Chores „Wehe!" findet sein Echo — es durchstöhnt die erbebende Veste (Posaunen) — weiter trägt es die Luft (Hb.), es umtönt die Schauerworte des Chores:



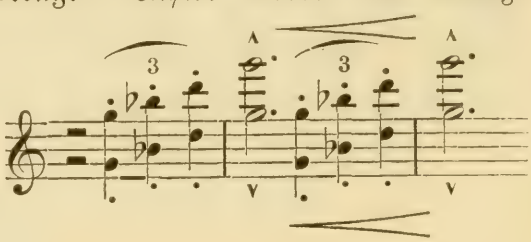
„Gestöret ist der Todten heilige Ruh',
Die Schattengestalt, die Medus' entflieht!"

Da tritt es zurück, nur das dumpfe heulende (chromatische) Vibrato der Kontrabässe bleibt und wird zum Gerassel, darüber der Schrei:



„Die Gefangenen, die Gebundenen ziehen empor!" —

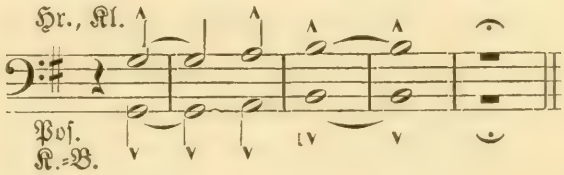
Die Unterwelt ist gesprengt. Lichter werden die Klänge und dringen zur Höhe: — dazwischen grollt es aus der Tiefe, es heult der Höllenhund und stirbt. Der Horizont wird frei,



das Orchester bricht jäh ab, dem Rufe (Prolog) Raum zu geben:

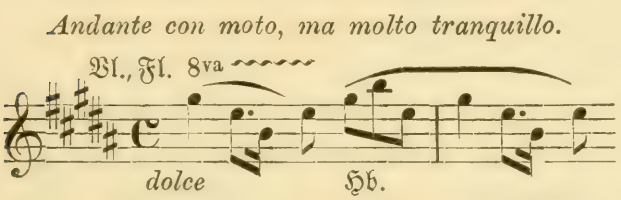
„Die Schatten fliehn! Vollendet ist der Kampf!
Empor zum Licht steigt Herkules als Sieger!"

In majestätischer Feier, die sich aus dem strahlenden Klang von Durharmonien aufbaut, führt ein Instrumentalsatz dieses erschütternde Auferstehungsbild zu Ende. Seine Schlußwendung aber deutet darauf hin, daß der Titan-Dulder noch der Erlösung harrt.



Und sie kommt! (Prolog.) Herkulus, zur Seite den vom Bann der Unterwelt befreiten Theseus, tritt vor ihn hin und erfüllt das letzte Wort des Schicksalsspruches — sein Pfeil durchbohrt den Adler des Zeus und zerschmettert die Demantkette des Gefesselten. Prometheus ist frei. Doch ehe er den Felsen, den Genossen seiner Schmerzen, verläßt, segnet er ihn: „Blühe denn ein Paradies auf dir durch meiner Menschen sieghafte Hand! Gewährt ihr Götter mir ein gutes Zeichen!"

Ein sanftes Säuseln (Vl. Br.) erhebt sich (No. 7, Chor der Unsichtbaren, für Männerchor und -Quartett-Solo), darüber ein Herabschweben von der Höhe:



und der Prolog, melodramatisch, fährt fort: „Und ein Ölbaum sprießt aus starrem Felsen! Sie gedachte sein, die hohe Pallas". — Freudig dankend ruft Prometheus: „Blüh', heiliger Ölbaum, neben Bacchus' Laube und werde meinen Menschen hold und werth!" — Das Säuseln der Blätter tritt zurück und die Unsichtbaren (Solo-Quartett) singen:

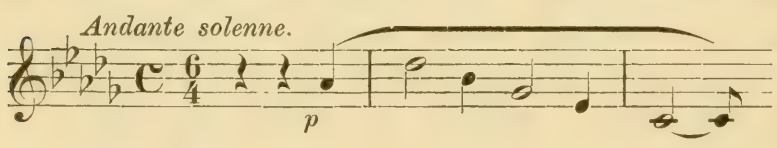
„Der Menschen Vorsicht irret in Nacht daher" u. s. f.

wobei das in die symphonische Dichtung aufgenommene Motiv (V) zum Preise der göttlichen Ordnerin Themis mit Harfenklang eintritt. Wieder scheinen die Lüfte in den Blättern des Friedensbaumes zu spielen und begleiten den Preisgesang der Themis. —

Zart und innig bewegt, von duftigem Farbenzauber, ist dieser Chor eine Perle von Poesie.

Noch einmal tritt der Prolog ein. Es kommt das Schlußbild: Themis, die Gerechte, auf ihrem Thron, zur Seite Okeanos und Gäa, harrt des Prometheus, der, begleitet von den menschenfreundlichsten der Götter und den edelsten der Menschen, naht. Sie verkündet ihm den Sieg durch seine **Beharrlichkeit.** „Auf Deinen Felsen fest geschmiedet, bliebst Du, der Du warst: **Titan!** Indessen ist Dein großes Werk gediehen." „Fortan ist der Olymp auf Erden. Deines Strebens Ziel, es ist erreicht: **Die reine Menschlichkeit!**"

Der Olymp — die Kunst auf Erden! Dieses Wort besiegelnd, beschließt der Chor der Musen (No. 8, gemischter Chor mit Soli) das Werk. Er vertritt gleichsam die kranzwerfenden Viktorien. Leise setzen die Bläser mit dem früher erwähnten (symphon. Dichtung [VI.]) Thema, dem Hauptthema dieses Chores, ein.



Die Musen nehmen es auf zu den beschwingten Worten:

„Was Himmlisches auf Erden blüht,
Was Menschen hoch zu Göttern zieht,
Ihr Holdestes,
Ihr Seligstes
Ist Menschlichkeit!" —

worauf, aber umgewandelt in $^4/_4$-Takt, die Bässe (K.-B., Pos., Fg.) dasselbe Thema ergreifen und in mächtigem Siegeszug den Zurufen der Musen: „Heil Prometheus! Heil der Menschheit!" zum Fundament werden, um mit dem letzten feierlichen: „Der Menschheit Heil!" zu verklingen. — —

Diese Liszt-Herder'schen „Prometheus"-Chöre stehen als Hochgesang der Humanität musikalisch einzig da. Auch bezüglich der dichterischen Kraft seitens des Komponisten sind sie noch ohne Gleichen. Der Gattung der Chormusik haben sie mittels der Instrumentalmusik eine neue Welt erschlossen, vielleicht dem Problem verwandt, welches R. Wagner bezüglich der Pastoral-Symphonie erschaut. Liszt's Genius hat die Momente getrennter Erscheinung, wie sie bis da der Chor und die Instrumentalmusik in ihrem

gegenseitigen Verhältnis von Über- und Unterordnung dargestellt, aufgehoben, und beide in Einheit gesetzt; und zwar in eine Einheit, welche die Idee und die außer uns liegende Welt der Erscheinungen in sich aufgenommen hat und diese aus der geistigen herausblicken läßt.

Die damaligen Zeitgenossen des Meisters wollten in seiner Prometheus-Musik die Züge seiner eigenen Individualität erblicken. Wie ließe sich das absolut verneinen! Wer den Briefwechsel der beiden Großen — Liszt und Wagner — aufmerksam durchforscht, wird, wenn auch karg zugemessen und keusch verhüllt, doch manche Äußerung seitens des ersteren finden, welche Seelenstrebungen wie denen im „Prometheus" verwandt sind: Kühnheit, stolzes Ausharren, edles Dulden in dem hohen Bewußtsein eines großen Ziels. —

Der ersten Aufführung der „Prometheus"-Musik Liszt's wurde bereits gedacht. Die zweite, umgearbeitet, mit R. Pohl's Textverbindung, fand am 21. April 1857 in Weimar statt. Dieser Versuch in der neuen Gestalt fiel so überraschend aus, daß Liszt nach Wien schrieb:[1] „Wenn ich mich nicht täusche, so wird sich das Werk späterhin in größeren Koncerten gut bewähren." Gleiche Ansicht hatte Brendel.[2] Er spricht von der „Macht und Größe" des Werkes, doch würden Jahre vergehen, fügt er hinzu, ehe es allgemein zugänglich sein könnte; es setze ein in hohem Grade gebildetes Publikum voraus, ein wirkliches Eindringen aber könne nicht ausbleiben, als die Wirkung eine gewaltige sei, und Chöre, wie der Winzerchor, schon beim erstmaligen Hören zündeten. — Der Aufführung zu Weimar folgte noch in diesem Jahre mit gleichem Erfolg[3] eine solche zu Dresden am 7. November, einstudirt von Chordirektor Fischer, dann eine zu Wien am 26. Febr. 1860 unter Herbeck's Leitung.[4] Hier theilte das Werk das vormalige Geschick des „Don Juan", des „Fidelio" und anderer Werke: es wurde ausgepfiffen! Eduard Hanslick protestirte gegen Liszt's Kompositionen. Seiner Kritiker-Einsicht war das Werk[5] eine „vollständige Unmusik", die Ouvertüre eine „orchestrale Folter",

1) An seinen Freund und Verwandten Eduard Liszt.
2) Referat desselben: „N. Z. f. M." 1857/I S. 191.
3) Referat von Felix Dräseke: Ebend. 1857/II S. 224.
4) Referat von Ed. Kulke: Ebend. 1860 I S. 123 u. f.
5) Ed. Hanslick, „Aus dem Koncertsaal" S. 198.

die Chöre „inhaltslos, aufgebläht", das Ganze „eine traurige Allianz der Erfindungslosigkeit mit dem Raffinement". Merkwürdigerweise vernahm er aus dem Winzerchor „Sensen und Sicheln", deren Spuren in der Partitur absolut nicht zu finden sind. — Der Wiener Niederlage folgten seitens des Allg. D. Musik-Ver. mehrere Vorführungen der „Prometheus"-Chöre; ihre Aufnahme aber schien unter der Atmosphäre des Hanslick'schen Protestes zu stehen. Erst Carl Riedel's Aufführung im Jahre 1883 zu Leipzig (XX. Tonkünstler-Versamml. des Allg. D. Musik-Ver.) bedeutete Sieg den Chören. Von da trat des Meisters „späterhin" ein.

XI.

Liszt's Kompositionen deutsch-nationaler Richtung im Anschluß an die Weimaraner Dichterfürsten. (III.)

Instrumental-Kompositionen.

Die „Faust"-Symphonie nach Göthe. Zwei „Faust"-Episoden nach Lenau. Mephisto-Walzer u. s. w. der Rom-Periode. — Die symphonische Dichtung „Die Ideale" nach Schiller.

Es bleibt noch die dritte der Kompositionsgruppen Liszt's, die symphonischen Werke, die sich mit poetischen Ideen unserer Dichter identificirt haben, zu betrachten. Sie gipfelt in der „Faust"-Symphonie nach Göthe und in der symphonischen Dichtung „Die Ideale" nach Schiller. „Faust" aber hat Liszt zu noch mehreren anderen Dichtungen inspirirt. Allerdings nicht ausschließlich Göthe's, sondern auch Lenau's „Faust". Und dann kommen — Spätlingsfrüchte der Phantasie — noch mehrere Stücke, die in die letzte Lebensperiode des Meisters hineinspielen und unter der Kollektivbezeichnung „Mephisto-Tänze" sich seiner musikalischen „Faust"-Literatur ebenfalls zugesellen. — Um das durch die Dichtung Verbundene nicht zu trennen, sei hier zugleich der Stücke gedacht, die der nach-weimaraner Schaffensperiode angehören.

Liszt's „Faust"-Dichtungen stellen sich nach der Zeit ihres Entstehens folgendermaßen zusammen:

1853/57: Eine Faust-Symphonie[1]) ꝛc. Gr. Orch. u. M.-Chor.
1854: Die Sätze Faust, Gretchen,[2]) Mephisto.
1857: Schlußchor „Alles Vergängliche".

---

1) Edirt 1859: Die vom Komponisten revidirte Ausg. f. 2 Klav. } Jul. Schuberth & Co.
„ 1861: Partitur. }
2) Edirt 1875: Klavierübertragung vom Komp. zu 2 Händen. }

1858/59: Zwei Episoden aus Lenau's „Faust“[1] f. gr. Orch.
1) Der nächtliche Zug.[2]
2) Der Tanz in der Dorfschenke[3] (Mephisto-Walzer).
1880: II. Mephisto-Walzer[4] für Klavier.
1881: „ „ „ Orchester.
„ III. „ „ [5] „ Klavier.
1883: Mephisto-Polka[6] „ „
1885: IV. „ Walzer[7] „ „ MS.

Betrachten wir das Hauptwerk der „Faust“-Gruppe!

Eine Faust-Symphonie

in drei Charakterbildern (nach Göthe)
für großes Orchester und Männerchor.

Hector Berlioz gewidmet.

Mit Liszt's „Faust“-Symphonie sprechen wir — ein Werk: die Dante-Symphonie, ausgenommen — das größte aus, was die Instrumentalmusik als Sprache einer Idee, nenne man sie eine poetische, eine philosophische, eine psychologische oder auch alle drei Richtungen in eins gefaßt, in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ausgesprochen hat. Wie die „Neunte“ im musikalischen Bewußtsein der Zeit eine Idee geworden ist, so ist hier eine Idee Musik geworden. Liszt's Genius hat mit ihr die Faust-Idee der Musik erschlossen. Nicht als habe vor ihm kein Komponist gute, schöne, vielleicht auch erhabene Musik zu Göthe's „Faust“ geschaffen. Seit seinem Bestehen war letzterer dem Musiker eine Art Magnet, der ihn anzog, doch den zu fassen der Kompaß noch fehlte, obwohl sie alle — Spohr und Gounod ausgenommen — unter Göthe's Geleit standen. Musiker, die gar keinen Begriff von der Schwierigkeit der Aufgabe hatten und

---

1) Edirt: J. Schuberth & Co. 1862. Partitur.
2) „ „ Klavierbearb. v. Komp. zu 2 Händen.
3) „ „ „ „ „ „
„ „ „ „ 4 „
4) „ Ad. Fürstner, Berlin 1881. Camille Saint-Saëns gewid.
5) „ „ „ 1883. Marie Jaëll-Trautmann „
6) „ „ „ „ Lina Schmalhausen „
7) Ungedruckt. Das Manuskript, Eigenthum des A. D. M. V., befindet sich im Liszt-Museum zu Weimar. Komponirt circa sechzig Takte — Andantino — in Rom, dann in Pest im März.

in der „Faust"-Dichtung nur einen distinguirten Gegenstand zum Musiciren sahen, als auch Solche, die höher gestellt und tieferen Blickes auch Höheres erstrebten, versuchten sich an ihr. Lindpeintner, Eberwein, Mlle. Berlin, Blum, Reissiger, Pierson wandten sich der melodramatischen, gemischt mit chorischer, Behandlung zu; Fürst Radziwill, Schumann, Litolff, Berlioz dem Oratorium-Styl; Spohr und Gounod der Oper. Daß aber die „Faust"-Musiken mehr und weniger als Versuchsstationen auf dem Wege zu „Faust" zu erachten sind, hat vor einer langen Reihe von Jahren schon Fr. Brendel, umfassender noch R. Pohl in mehreren Aufsätzen dargethan, [1]) auf welche bezüglich des Eingehenden auf diesen Punkt verwiesen sei.

Abgesehen von der Größe und Gewalt der Schaffenskraft, welche der Faust-Stoff von seinem Komponisten heischt, haben jene „Faust"-Musiken auf das entschiedenste dargelegt, daß eine melodramatische Musikbegleitung sowohl, als auch die Vokalmusik im scenischen Anschluß an Göthe's Dichtung — die nur in Einzelmomenten musikalischer Stoff ist —, diese nur bruchstückweise begleiten, und nur einige lyrische Momente zur Durchführung bringen konnte oder auch kann, ohne vom Ganzen, d. i. von der Faust-Idee selbst, berührt zu sein.

Liszt betrat einen vollständig neuen Weg. Er verließ das Geleit Göthe's, verließ seine Dichtung als scenisches Nacheinander, ja verließ — aber nur dem Anscheine nach — die Dichtung selbst. Er zog sie in seine Individualität, um sie aufgelöst in ihr geistiges Substrat, aus dem Ton als Symphonie von neuem zu erzeugen. Bei diesem Proceß knüpfte er an die Grundstimmungen der Charaktere an, verdichtete sie zu Typen und sonderte diese Typen zu Sätzen. So gestaltete sich der erste Satz zu Faust, der zweite zu Gretchen, der dritte zu Mephisto —: die drei Principe, welche Göthe als Fundamentalkräfte seiner Dichtung in diesen drei Gestalten verkörpert hat. Faust: das erhabene Princip des unbegrenzten Ringens des Menschengeistes nach Erkenntnis und Wahrheit; — ihm zur Seite Mephisto: das Princip des Bösen, das dieses Ringen auf Irrwege führt und, als absolute

1) „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft"; herausgegeben von Fr. Brendel und R. Pohl, IV. Bd. 1859; — „N. Z. f. M." 1862 S. 11 u. f.

Negation des Guten, zu zerstören sucht; — Gretchen: der Gegensatz zu Mephisto, die Reinheit der Seele, deren Unzerstörbarkeit zum erlösenden Princip wird. Seinen Abschluß findet das Werk in der Herbeiziehung des Göthe'schen Schlußwortes: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis". Die Grundstimmungen innerhalb jedes Satzes aber entwickelte der Meister zu jenen Zuständen der Seele und geistigen Vorgängen, welche der verschwiegene Lebensboden von Wort und That sind, gemäß dem Inhalt und Verlauf der unsterblichen „Faust"-Tragödie.

Da nun diese Tragödie ihrem Charakter nach Drama ist, so ergiebt ein Rückschluß auf ihren lyrischen Lebensboden, daß dieser, wie der Mutterschoß den Menschen, das Drama ebenfalls in sich birgt. Und so ist es. Liszt's „Faust"-Symphonie trägt das „Faust"-Drama in sich, faßbar durch das Gefühl und durch die innere Gestaltung des Werkes.

Die äußere formelle Anordnung derselben mit ihren vier Sätzen entspricht der traditionellen Symphonieform der Mozart-Beethoven-Zeit, wobei sie mit ihrem Schlußchor an Beethoven's „Neunte" zu appelliren scheint. Allein bei näherer Beschauung ergiebt sich durch ihre Idee und ihren inneren Ausbau, daß die Satzeintheilung trotz der Gleichheit keine principielle zu Gunsten der Form oder aus Gründen historischer Rücksicht, sondern aus dem poetischen Stoff, aus innerster Nothwendigkeit hervorgegangen ist. Keiner der Sätze steht in seiner inneren Struktur auf historisch-formellem Boden. Die Bearbeitung und Durchführung der Themen, desgleichen die Reprisen der Satztheile, vollziehen sich streng logisch, doch als poetische Evolutionen nach den Gesetzen psychologischer Wahrheit. Nach dieser Seite hin war Liszt realistisch. Ebenso trägt der dritte Satz (Mephisto), welchen die Kritik häufig als Scherzo demonstrirt, nichts von den historischen und formellen Voraussetzungen der Scherzoform der Symphonie in sich, wie sich aus einem Vergleich mit den gesammten Scherzi der Symphonien, Quartette und Sonaten Beethoven's einerseits und anderseits aus R. Wagner's Definition der geschichtlichen Aufgabe dieser aus dem Tanz hervorgeblühten Form ergiebt. Und endlich: was die Gleichheit mit der Chorsymphonie Beethoven's betrifft, so ist auch sie eine nur ganz allgemeine, äußerliche und besteht darin, daß Liszt nach Beethoven's Vorgang sein Werk ebenfalls mit einem Chore ab-

schließt.[1]) Die innere Bestimmung der beiden Chöre in Bezug auf das ganze Werk, weicht durch vollständig verschiedene Ausgangs- und Zielpunkte von einander ab. Beethoven's Chor ist kein Abschluß der vorhergegangenen symphonischen Sätze, mit denen er in keinem Zusammenhang, sondern nur im Anschluß steht. Er war ein Nothschrei des Musikgenius, der über die Grenzen der Lyrik hinaus, dem Drama entgegenruft, wie die kunstphilosophische Deutung, ebenfalls R. Wagner's, es dargelegt hat. Liszt's Schlußchor der „Faust"-Symphonie hingegen hat musikalisch-thematisch in den ihm vorausgegangenen symphonischen Sätzen, speciell im Gretchen-Satz, seine organischen Voraussetzungen, und schließt nach Seite der poetischen Idee als Schlußgedanke die Symphonie ab. Ohne diesen Chor wäre Liszt's Symphonie eine Zusammenstellung von musikalischen Faust-Bildern gewesen, ähnlich wie wir solche auf nicht-musikalischem Gebiet von Kaulbach, Kreling u. A. besitzen, aber keine Wiedergabe des lyrischen Gehaltes der Idee der Göthe'schen „Faust"-Dichtung. Gerade diesen Punkt empfand der Meister sehr scharf. Als er das Werk im Dezember 1854 beendet hatte, umfaßte es nur die drei Instrumentalsätze. Nach einer Revision im Frühjahr 1857 komponirte er erst den Schlußchor.[2])

Die „Faust"-Symphonie ist, wie jedes Meistergebilde eines Meisters, eine Urschöpfung, die nur mit sich vergleichbar ist. Das gilt bezüglich ihrer als einer Idee, welche eine neue Gattung in der Symphonieordnung zum Leben ruft: die Gattung, welche das Drama in die Tonlyrik hineinsetzt, oder auch, diese zum Drama befähigt, — das gilt bezüglich ihrer als einer Form, deren stoffliche Durchdringung mittels der inneren thematischen Ausgestaltung — die Eingebung des Genius — jene Idee verwirklicht.

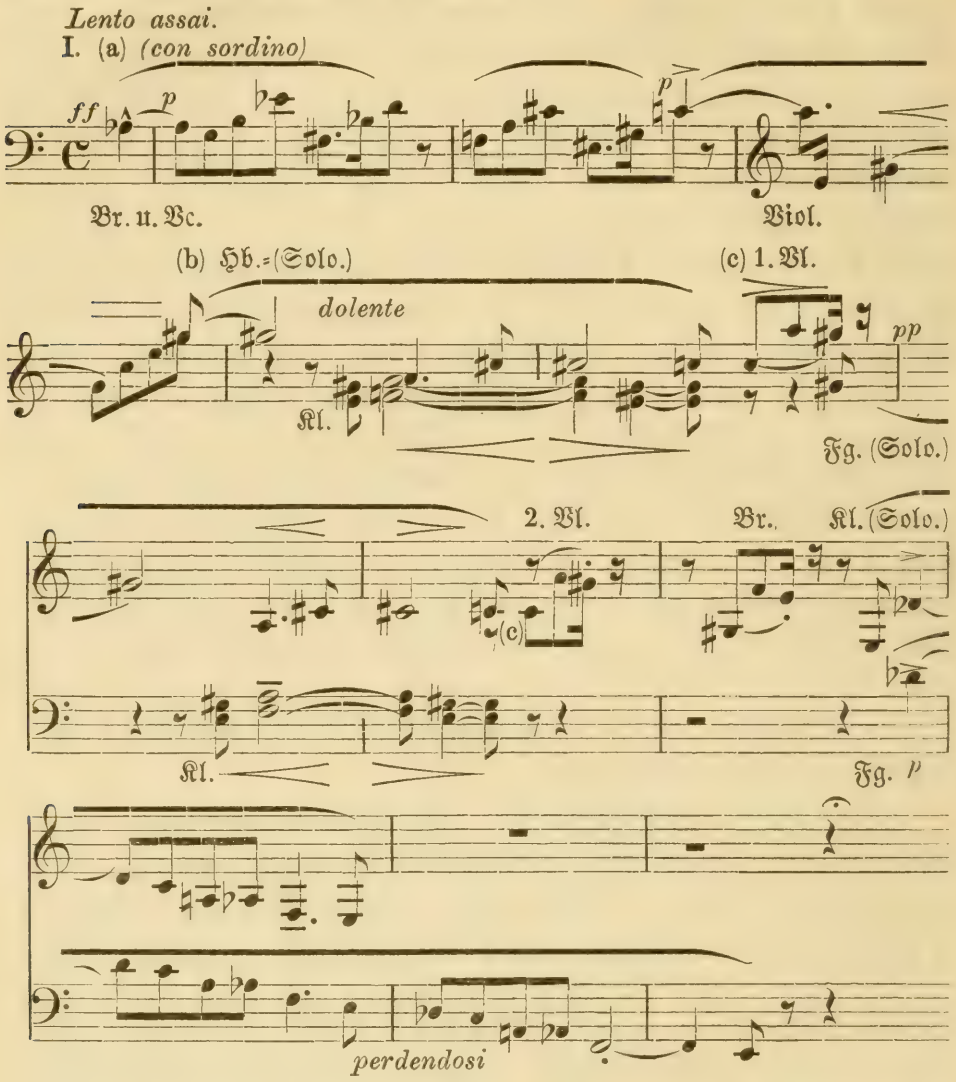
Der erste Satz stellt Faust dar. Fünf Hauptthemen, von denen jedes Träger einer Charaktereigenschaft, eines bestimmten Gefühlszustandes, oder einer sich in den Willen ergießenden Gefühlsstrebung ist (wie bei „Prometheus"), bringen, als Grundzüge des Gesammtwesens Faust's, dieses zum Ausdruck. Die Einleitung,

---

1) S. I. Bd. d. W. S. 195.

2) Vergl. „Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt" II. Bd. S. 48 und S. 179.

eine Dissonanzkette, ist von unbeschreiblicher Kühnheit der Erfindung [1]) und von schärfster Prägnanz:



Die übermäßige Dreiklangsfolge (I^a) — das erste derartige Beispiel in allen Tonwerken der Zeiten [2]) — stellt uns gleich mit ihren ersten drei Tönen wie mit einem Schlag hinein in das zwei-

1) Dem ersten Motiv mit der 5♯ dürfte nur ein Beispiel zur Seite zu stellen sein: der stöhnende Septimenschritt (große Sept.) im Buß-Psalm des „Stanislaus" (S. „Fr. Liszt als Psalmensänger" ꝛc. ꝛc. von d. Verf. Breitkopf & Härtel 1886) — Diesem verwandt das I. „Prometheus"-Motiv.

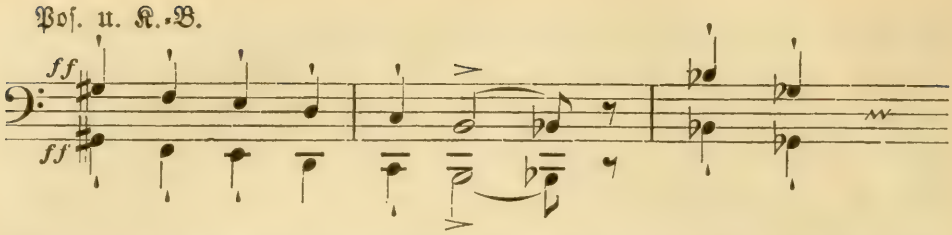
2) Daß Liszt dem übermäßigen Dreiklang die Sprache geschaffen, erwähnten wir früher (vergl. I. Bd. d. W. S. 292). Noch aber — so unglaublich es scheint, so wahr ist es! — hat keine Theorie sich der Specialuntersuchung dieser großen harmonischen Errungenschaft unterzogen. So bleibt es noch, sie in ihren modulatorischen und ästhetischen Konsequenzen den Lehrbüchern einzuverleiben.

spaltige Wesen Faust's. Sie ist der tragische Wurf seines Geschickes — so tief, so wahrhaftig aus dem Innersten der Faustnatur herausgetragen, wie nur die glücklichsten Eingebungen des Genius es vermögen. Das Gewicht fällt hier auf die Dissonanz. Sie ist die Urquelle der Tragik. So wie Byron in seinem „Kain" diesen als Vater des Gedankens zeichnet, so beweist sich die Dissonanz als Mutter der Tragödie. Die Dissonanz, auf welcher Faust sich bewegt, hätte nicht durch jede und nicht durch jeden dissonirenden Akkord zum Ausdruck kommen können. Wie Göthe's „Faust"-Tragödie ihre Voraussetzung in dem „Prolog im Himmel", so hat auch diese Dissonanz ihre Voraussetzung in dem edeln, den höchsten Zielen zustrebenden, noch bruchlosen Wesen Faust's, das bei allen Wandlungen nicht allein sichtbar bleibt, sondern auch der Ausgangspunkt zur Zweispaltigkeit seines Wesens wird. Musikalisch — das hat Liszt's Faust-Thema wie die Lösung eines vordem kaum geahnten Problems zur Evidenz erschlossen — kann eine solche Voraussetzung nur in dem konsonirenden Dreiklang liegen, dessen reines Intervall, die Quinte, zum übermäßigen getrieben, den Urgrund sichtbar läßt und doch als übermäßiger Dreiklang das tragische Element einschließt.

Der tiefsinnige, elftaktige Introitus birgt den motivischen Kern des I. Satzes. Er drückt den Zustand Faust's aus, wie ihn Göthe's Monolog in Worten Ausdruck verleiht: des Zweifels Öde in des Gedanken Drang, die selbst das übermäßige Verlangen, die Sehnsucht (das Hb-Solo), flügellos, in trostlose Leere bannt. Letzteres ist aus den sieben Takten zu lesen, die in kleinen Abrissen (c), seien sie Seufzer, seien sie Zeichen jener Frage, der noch keine Zeit zu antworten vermocht, in die Tiefe sich verlieren und das Thema zum Verklingen bringen, um nach langer Pause, nun auf e einsetzend, die elf Takte zu wiederholen, worauf — Allegro impetuoso — mehrere kleine Sätze die Stimmung in jähem Wechsel fortführen und unter dem Eintritt der verschiedenen Instrumentchöre zu innerem Kampfe treiben und jagen, durch welchen in übermenschlicher Gewalt das Faustmotiv (1 a), Trompeten und Posaunen übergeben, hindurchbricht (S. 9) und man das dem Erdgeist entgegen geschleuderte Wort zu vernehmen glaubt:

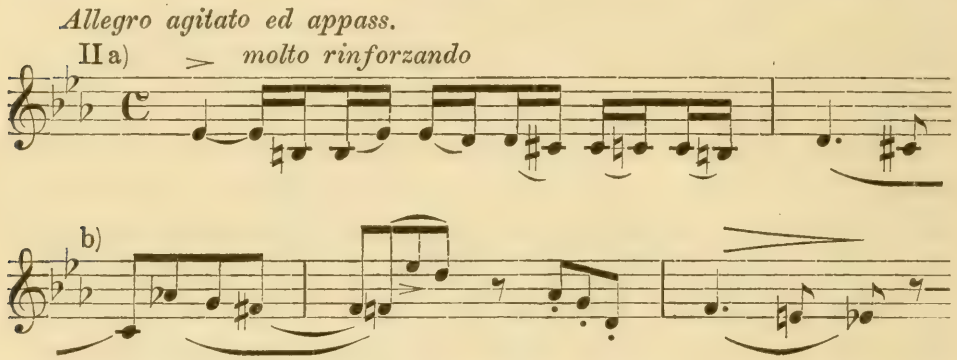
„Ich bin's, bin Faust, bin Deinesgleichen."

Mächtige Gänge der Bässe (S. 10) im Wesen dem Faustmotiv verwandt,

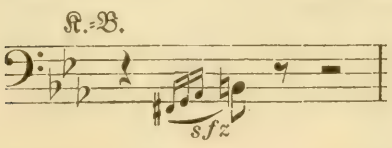


schließen sich ihm an und führen zu einer Spannung, als solle eine Katastrophe zum Ausbruch kommen.

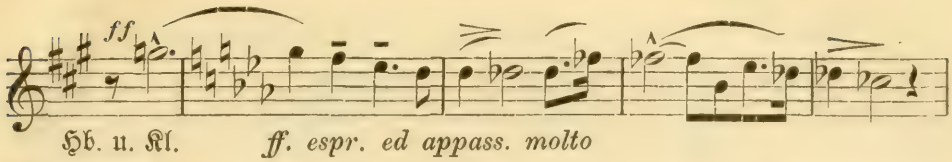
Auf seiner Höhe jedoch bricht der Satz jäh ab —, ein kurzes Fagott-Solo — Lento assai — mit dem herben Sehnsuchtsmotiv (1 b), das als „zweite Seele" an das Menschliche gemahnt, führt hinüber zu dem erregten zweiten Thema (II a), welches — nebenbei bemerkt — dem zweiten Prometheusmotiv geist- und



stammverwandt ist. Ein aufwärts drängender, fast leidenschaftlich flehender Gedanke zeigt sich ihm coordinirt. Die vibrirende Bewegung dieses Themas, die ihm eingehauchte Triebkraft, weisen auf erneuten Kampf in des „Geistes Fluthstrom" hin. Beide hier zusammengefaßte Motive treten auseinander und in Wechselbeziehung. Ein Bild übermächtigen Kraftgefühls und leidenschaftlichen Aufstrebens beginnt, umlodert von inneren Strebungen, deren übermenschliches Begehren gegen die menschliche Grenze kämpft. Aber dieses Ringen ist anders wie jener Moment, wo Faust sich auf sich selbst stellt. Menschlicher, nicht ohne romantischen Hauch, schleicht etwas wie ein Ahnen und Hoffen hindurch, das leise an



das Frühlingsnahen des Auferstehungsmorgens gemahnen könnte, blickte nicht, doch gleich wieder verschwindend, ein an Mephisto erinnerndes Grinsen hinein in das edle Emporwallen der Violinen (S. 16). Und doch liegt eine Auferstehung in dem ihnen folgenden dritten



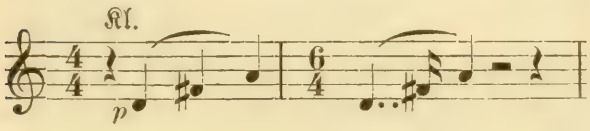
Thema (S. 27 H), das wir mit Göthe's Worten kommentiren möchten:

„Es reget sich die Menschliebe,
Die Liebe Gottes regt sich nun —"

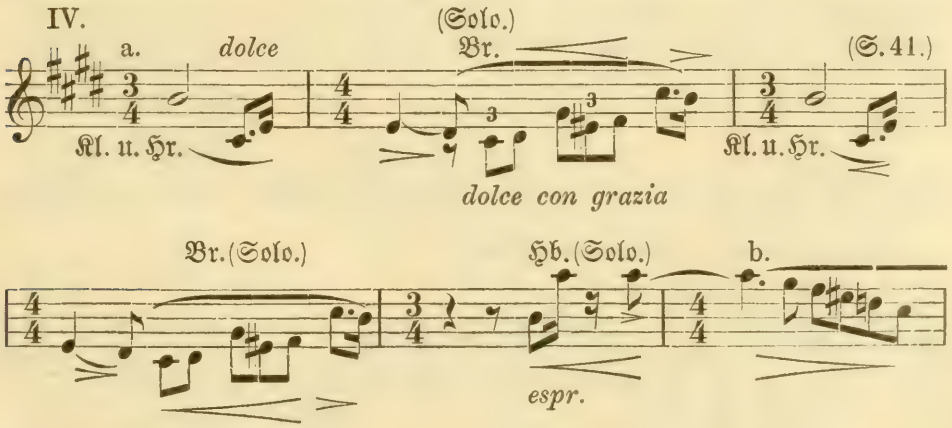
und:

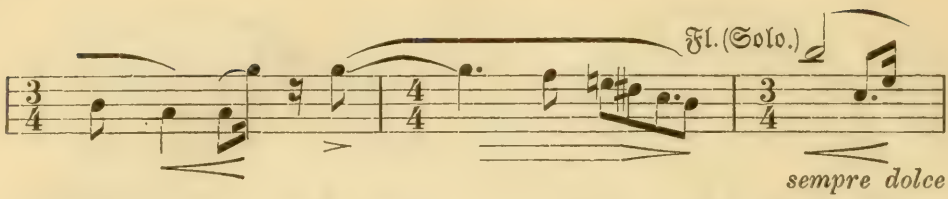
„Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
Ach! nach des Lebens Quelle hin."

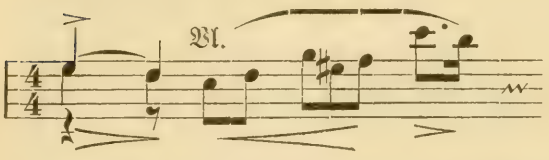
Bis zur Höhe leidenschaftlicher Inbrunst erhebt sich auf seiner Grundlage das tief erschütterte Gefühl; es ergreift die höheren, tieferen, mittleren Tonregister — den ganzen Menschen. Da entsteigt ihm ein Traumbild von magischem Zauber (S. 30). Zwischen pianissimo gehaltenen Tönen der Streichbässe, der Holzbläser, dann auch der Hörner, schweben schattenhaft Violinfiguren zur Höhe, zur Tiefe — selige Träume auf tönendem Äther. Dabei, von ihnen umwoben, erklingt in ungetrübter, reiner Harmonie das Faust-Thema, welches durch diese ganze Episode als Mittelpunkt sich hindurchzieht und erst gegen ihr Ende hin — aber immer ppp — wieder die tragische Quinte berührt.



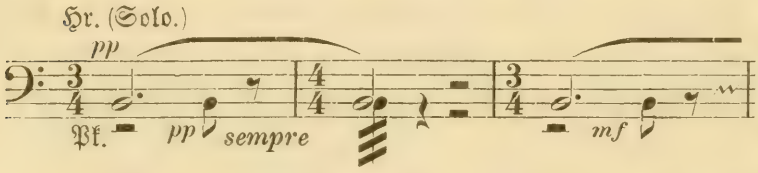
Der Traum zerflattert und löst sich, eingeleitet von dem für die ganze Symphonie bedeutungsvollen vierten Thema, in eine Stimmungswonne, welche einheitlich Himmel und Erde umschließt



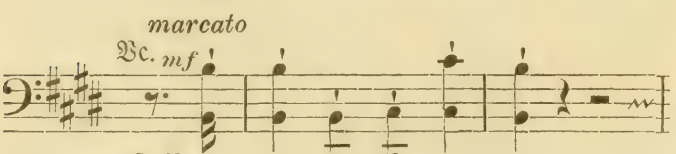


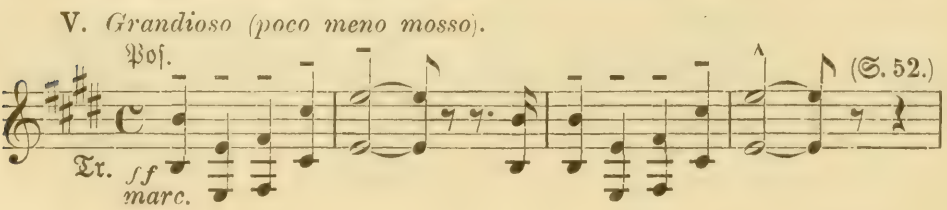


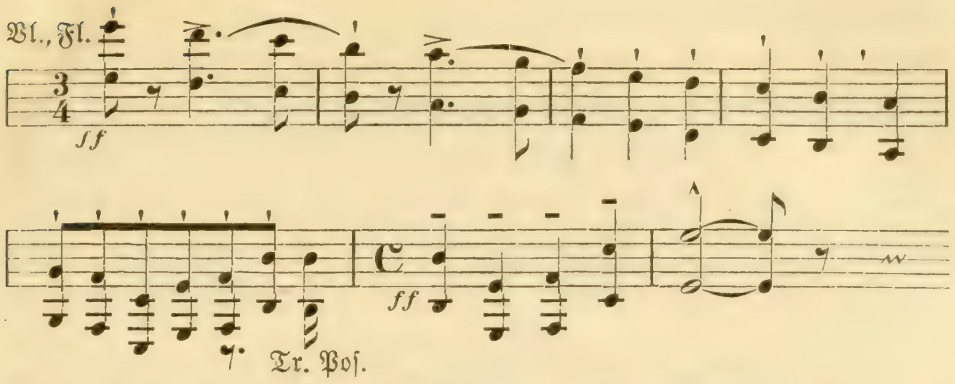
und deren offene Poren Liebe und Sehnsucht athmen. Auf dem physischen Untergrund — wie wir es nennen möchten — von $^7/_4$-Rhythmen ($^3/_4 + {}^4/_4$) ziehen circa zwanzig Takte an uns vorüber von wunderbarer Zartheit, Anmuth und psychologischer Feinheit der Erfindung. Dem Motiv **I b** ist seine Herbe genommen: die große Septime ist in die kleine verwandelt (**IV a**); ihm verbindet sich in Motiv b ein Nachhall des Gottverlangens (**III**), das zugleich eine Vorahnung der Gretchen-Erscheinung in sich birgt. Der sanfte Hauch eines Hornes, leise von Schauern der Pauke begleitet, erneut sich von $^7/_4$ zu $^7/_4$.



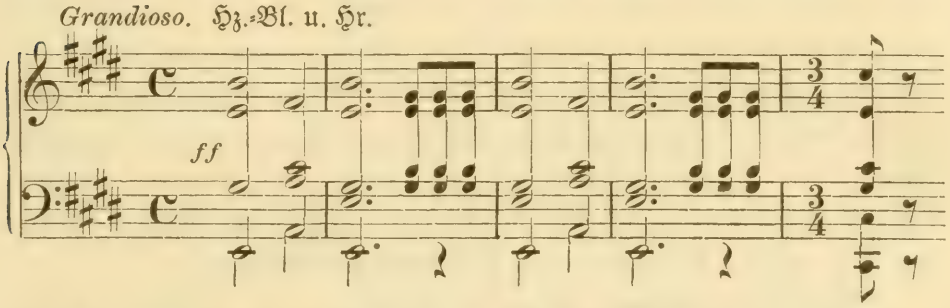
So schweben Physis und Psyche, von dem Gewinde der Violinen umschlungen, in noch ungelöstem geheimnisvollen Bunde der Einheit dahin. Nur ein Moment. Die Sehnsucht reißt das Band und schwillt zu heftiger Erregung (S. 45 **M**), der das Motiv **II** zur Folie dient, es schwillt zu leidenschaftlichem Strom, um plötzlich gedämpft, nur noch ein nachzitternder Schatten zu sein, in den eine Willenszuckung gewaltsam hineintritt, sich wiederholt und dann in kurzem, aber zwingendem Anlauf, sich zum fünften Thema zusammenballt. Auf Dreiklänge





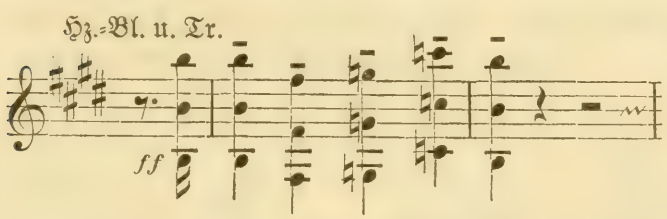


gestellt, mit diesen in sich gefestigt bis zur Großheit, scheint nun



der sich zum Übermenschlichen emporreckende Faust, den weicheren Regungen trotzend, sich von ihnen abzuwenden, jener Vermessenheit zu, die ihm zum Verderben wird: der weltliche $^3/_4$-Takt des Themas giebt dieser Großheit eine andere Richtung.

Das fünfte Thema ist der letzte Grundstein zum musikalischen Aufriß des Faust-Satzes. Seine musikalische und ästhetische Durchführung führt letzteren in eine neue Wendung: die Exposition der Symphonie ist beendet und das Geschick, dem Helden immanent, beginnt seine Kreise zu ziehen. Mephisto, symbolisch als Princip des Bösen, zieht ein, jedoch erst als Faust's „zweite Seele" selbst in ihrem ersten schroffen Ausdruck (I b) nicht mehr erklingt und das Grandioso-Thema, um eine Stufe kleiner geworden, das Wort

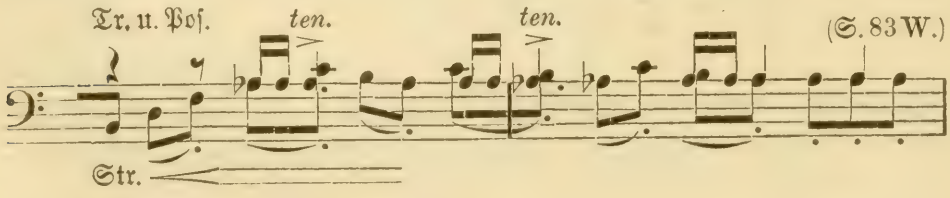


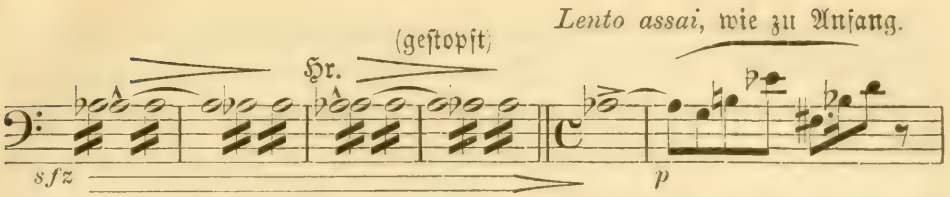
behält: der Stolz des Ichs, abgelöst — wenigstens in diesem Augenblick — von seiner früheren harmonischen Grundlage, von dem ringenden Ausdehnen zum Allkreis. Dieser kurze Moment genügt den Dämon des Bösen, trotz Faust's pompösem Aufrichten (S. 61 Q), lauernd, unheimlich sich zu zeigen

(S. 63—68 R). Er hängt sich an den weltlichen $^3/_4$-Takt des Grandioso und glättet in Spott die Skala, die jetzt von unten nach oben sich wendet, während dämonisch-glitzernde Triller im Quartenschritt des verkleinerten Grandiosomotivs von Takt zu Takt sie begleiten, um auf dem letzten Viertel des vierten Taktes mit kurzem Pff! (fz) der Becken zu enden und das Spiel von neuem zu beginnen. Nur sechzehn Takte währt es, doch bleiben seine Spuren.

Die Entfaltung dieses Wendepunktes führt zu einer Verarbeitnng der bisherigen thematischen Elemente. Wenn sich psychologisch ein Bild entwerfen läßt, das uns mit der Unmittelbarkeit eigenen Erlebens veranschaulicht, wie hart oder wie eng die beiden Reiche: hohes Streben und tiefes Irren, Gott- und Menschennatur nebeneinander liegen und sich berühren, so ist es in dem folgenden Theil. Die Themen schieben sich ineinander, sie bäumen sich auf, siegen, unterliegen in wildem Kampf, dessen chaotisches Wirren von den gelben Flammen der Dämonik durchblitzt ist.

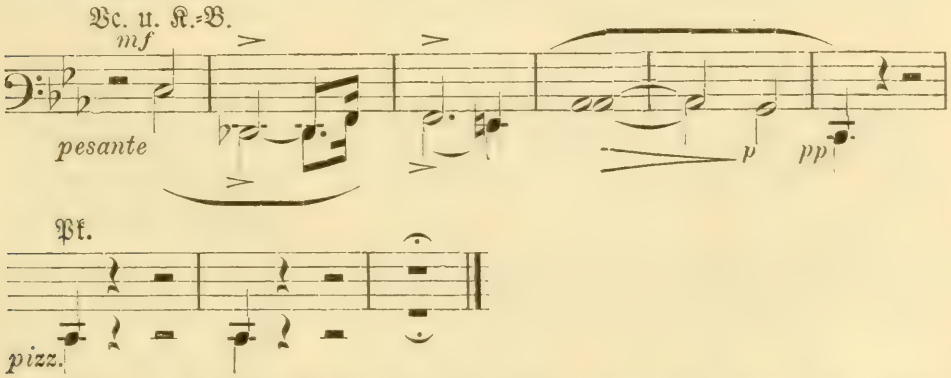
Da die angeführten Themen Leitmotive sind, steht ihre Durchführung unter dem poetischen Princip. Das Faustmotiv (Ia) tritt zweistimmig in der Engführung auf (Allegro agitato assai, E dur), aber seiner unentwegten Übergröße beraubt, schwankend zwischen dem Dur- und dem übermäßigen Dreiklang —, unter und über ihm das Gährungsmotiv (II a), das wie eine Naturgewalt alle inneren Kräfte treibt und erregt. Nach dem ersten Thema erfaßt es sein eigenes flehendes Ergänzungsmotiv (II b) und treibt und begleitet dessen kontrapunktische Durchführung. Wie von dämonischer Macht gejagt, rast es endlich nur noch in wilden Zuckungen (S. 77 V) dahin, um in sich selbst zusammenzusinken. Wie in einem Schrei treffen alle Instrumente auf einem Ton, auf As zusammen — hier zittert er noch fort, ein dumpfer Wehruf der gestopften Hörner, ebenfalls as, tönt hinein — der Ton steht still und — — setzt sich unerwartet fort in dem Anfangsthema:





Nach nutzlosem Ringen, fernab vom erstrebten Ziel, sinkt Faust's Geist zurück in den Schoß der Trostlosigkeit. — Das Zusammenbrechen aller Kräfte aber auf dem Ton As, das Ruhen in ihm, wirft einen tief beziehungsvollen Schein auf die Grundfäden der tragischen Entwickelung: As (As dur) ist die Tonika des Gretchen-Satzes und der Gretchen-Themen, ebenso wie C der Grundton des Faust-Satzes und der Symphonie ist.

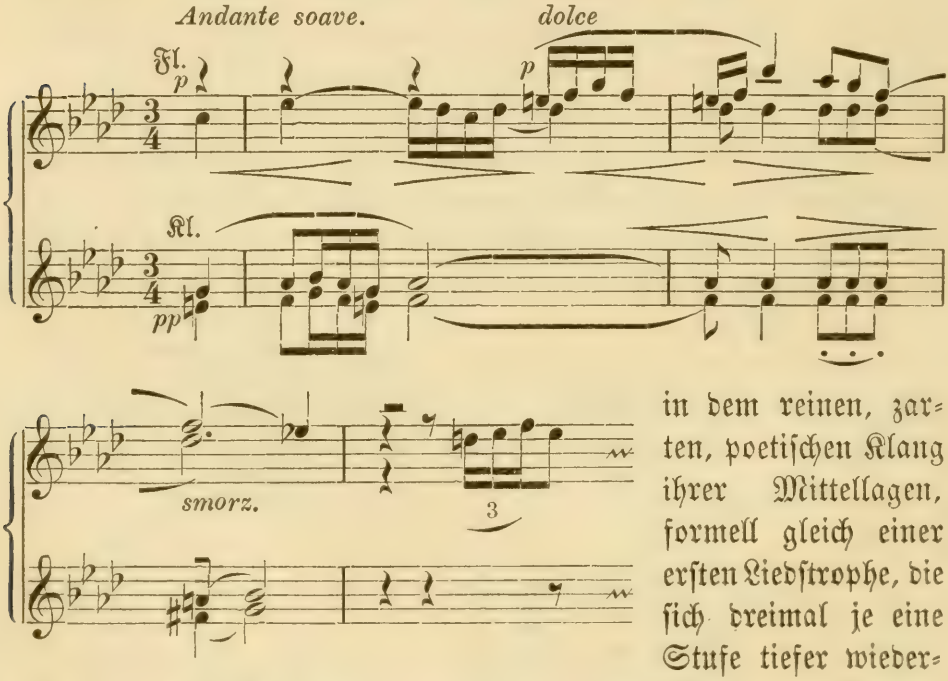
Mit dem Hinwenden zur Einleitung, die sich unverändert Ton um Ton abspielt, beginnt eine Wiederholung des ersten Haupttheils, formell nach den bereits dargelegten Principien. Die Grundlage bleibt sichtbar, trotz der umwandelnden Gedanken des nach irdischem Genuß verlangenden neu erwachten Lebensdranges. Das Ringen, jetzt den Dämon des Bösen hinter sich, hat andere Ziele wie vordem, aber bleibt faustisch groß. Ein warmer Pulsstrom füllt die Glieder, die vordem ausschließlich Geistesmuskeln waren, zu harmonischem Wohllaut, Stockungen kommen in Fluß, die mystische Episode fällt weg, die Vorahnung Gretchens dagegen wird zur neuen Lebenssonne, die Faust's Sinne durchglüht. Das Faustmotiv (Ia) erklingt zum Schlusse hin (S. 132 u. f.) in strahlender Kraft des Durdreiklangs, nur das Sehnsuchtsmotiv (Ib) bleibt stehen in dem übermäßigen Ausdruck der großen Septime. Dieses auch beschließt den Faust-Satz.



Der zweite Satz. — In ihm tritt uns Gretchen zum zweiten Male gedichtet entgegen. Bei Göthe knüpft sich die Lyrik an den Zauber ihrer Erscheinung, bei Liszt knüpft sie an sich

selbst an: an den lyrischen Zauber ihres Wesens; Göthe entwickelt es durch Anschauungsbilder („Meine Ruh' ist hin"; „Ach neige, Du Schmerzensreiche"), Liszt entwickelt es unmittelbar aus dem Gefühl. In diesem Sinne sind beide Gretchen so eng verwandt, daß sie füglich in der Ergänzung der Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit ihres Ausdrucks als identisch gelten können. Liszt's „Gretchen" athmet einen Duft und seelischen Zauber einer naiven Mädchenknospe, wie die symphonische Kunst zur Zeit kein zweites Beispiel besitzt, vielleicht auch nie besitzen kann, ebenso wie Göthe's Gretchengestalt, die trotz ihrer nordischen Schwester Solveig,[1]) wohl für immer einzig bleiben wird, — einfach darum einzig bleiben wird, weil es Erscheinungen in der Kunst wie im Leben giebt, die nur ein Mal original, zu Typen werden, und als Abzüge mit Modifikationen sich fortsetzen.

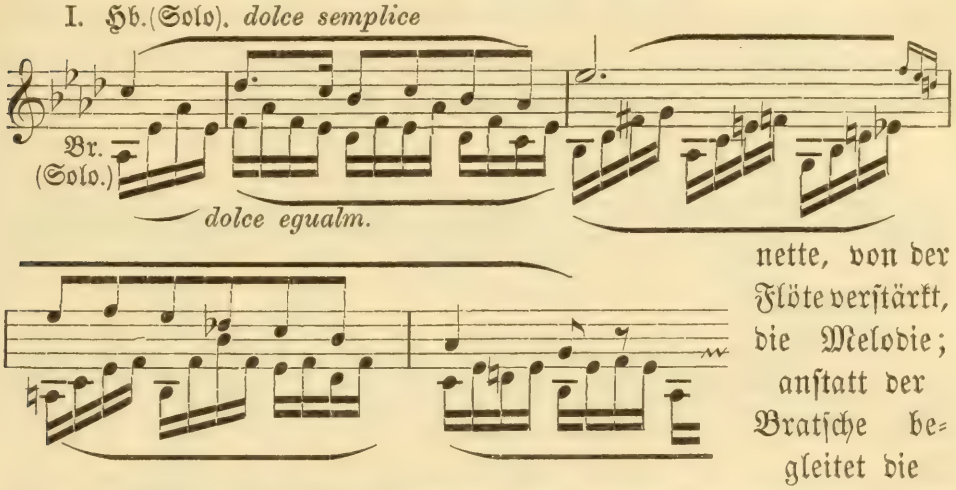
Der Gretchen-Satz fängt, wie der des Faust, mit einer Einleitung an. Im feinen psychologischen Gegensatz zu diesem jedoch ohne thematisch zu sein. Wie hätte auch ein unbeschriebenes Blatt, eine Unschuld, die „um nichts zur Beichte ging", naturwahrer eingeführt werden können! Intonirt von Flöten und Klarinetten

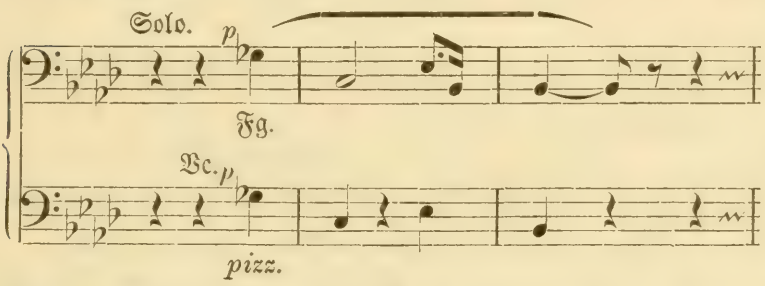


in dem reinen, zarten, poetischen Klang ihrer Mittellagen, formell gleich einer ersten Liedstrophe, die sich dreimal je eine Stufe tiefer wiederholt, das letzte Mal mit einem kadenzirenden Anhang, schlendert

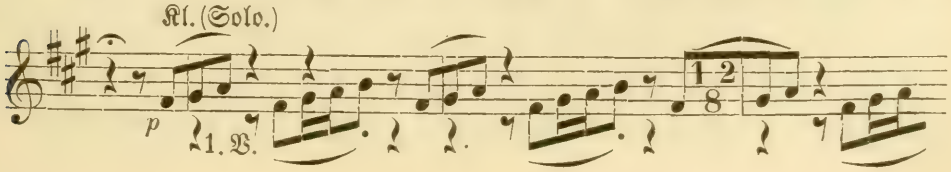
1) Ibsen's »Peer Gynt«.

die Einleitung harmlos, graziös und, im Hinblick auf den Mordent, „etwas schnippisch auch zugleich" in das erste Gretchenthema, das der Oboe und Bratsche — beide Solo — übergeben ist. Im Liedstyl sich fortsetzend, übernimmt bei seiner Wiederholung die Klarinette, von der Flöte verstärkt, die Melodie; anstatt der Bratsche begleitet die zweite Violine; die Fagotte treten mit anmuthigen Melismen zur Begleitung und erhöhen den Zauber des Kolorits, deuten aber auch auf Faust hin in dem ihnen folgenden, von leisen Baßschritten — bedeutsam der erste Baß im Gretchen-Satz — begleiteten Gedanken,

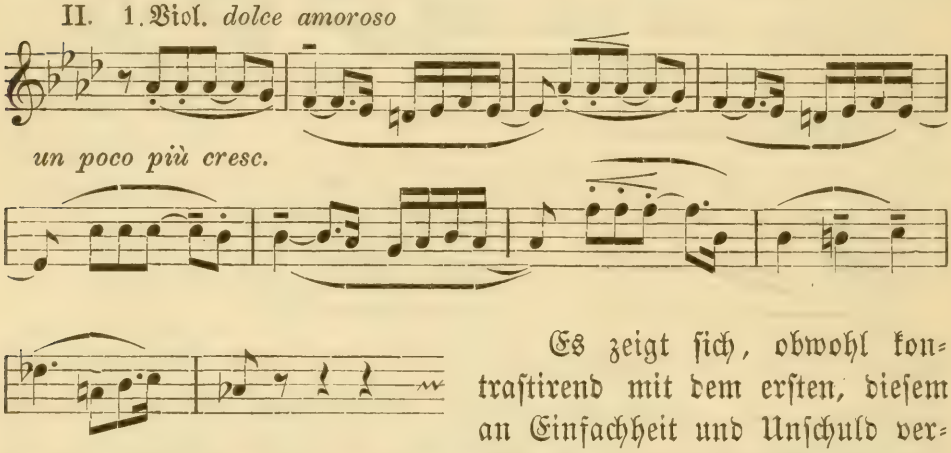




der wie ein Sehnsuchtshauch sich der abermaligen Bratschenbegleitung unterfügt, während das unschuldsvolle Thema gleichmäßig sich fortsetzt. Dabei verräth es durch kleine chromatische und Vortragsveränderungen, daß die Knospe im geheimen Weben innerer Entwickelung sich regt. Nochmals erklingt der Fagottgedanke mit dem Baßschritt. Obwohl im Zwielichtklang der Instrumente, wird Melodie, Begleitung, Harmonie und Rhythmik ausdrucksvoller, ja erregt (S. 141—142). Plötzlich bricht alles ab — nur fünf Takte: es spielen die Klarinette und die erste Violine die poetische Sternblumenepisode: „Er liebt mich — liebt mich nicht", mit

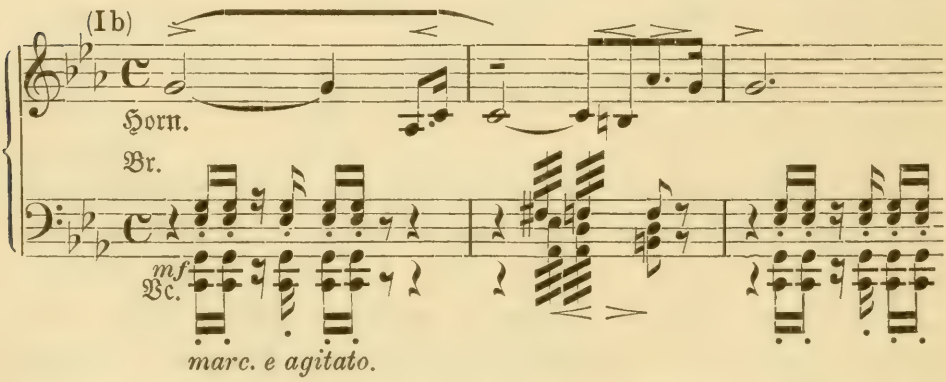


einander ab, erstere im Hintergrund süßen Flötenklangs, letztere verbunden mit der zweiten Violine — eine reizende kleine Tonmalerei, die einzige im Gretchensatz. Mit dem glücklichen: „Er liebt mich!“ beschließt eine abermalige Fermate die liebliche Scene, worauf das Gretchenthema in seinem süßen innocente, im Wohllaut durch eine breitere Instrumentation noch erhöht, von neuem eintritt — jetzt als Übergang zum zweiten Hauptthema Gretchens:



Es zeigt sich, obwohl kontrastirend mit dem ersten, diesem an Einfachheit und Unschuld verwandt, trägt aber ein wärmer pulsirendes, zum Entzücken inniges Seelenleben in sich.

Mit Harfenglanz, pathetisch, tritt Faust zu Gretchen (S. 148)



n dem bereits bekannten Faustmotiv Ib. Mit ihm beginnt der Mittelsatz. Im Silberschleier des Mondenglanzes entspinnt sich ein Minnen und Werben, ein seelisches sich Ein- und Untertauchen, ein Liebesdialog von ebenso großer dichterischer Schönheit wie innerer Wahrheit. Musikalisch besitzt diese Scene nur ein Seitenstück: die Lenznacht in Wagner's „Walküre“. Von psychologischer Tiefe ist besonders die innere Wandlung Faust's unter dem Hauch einer reinen Frauenseele. Scheinen hinter den zucken-

den, bebenden Bässen seines Eintretens in das Gretchenbild die auf Mephisto bezüglichen Worte zu klingen:

„Er facht in meiner Brust ein wildes Feuer
Nach jenem schönen Bild geschäftig an —"

so veredelt sich nun unter Gretchens Wesen das wilde Verlangen zu edler männlicher Schönheit, durchtränkt von dem göttlich-harmonischen Gefühl des Weltganzen, wie Göthe's Dialog es unvergänglich schön ausdrückt, indem Faust's Antwort auf Gretchens Frage: „Glaubst Du an Gott?" in dem Satze gipfelt:

„Schau ich nicht Aug' in Auge Dir,
Und drängt nicht alles
Nach Haupt und Herzen Dir,
Und weht in ewigem Geheimnis
Unsichtbar, sichtbar neben Dir?
Erfüll davon Dein Herz, so groß es ist,
Und wenn Du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn es dann wie Du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist alles."

„Gefühl ist alles" —, dieser musikalische Hinweis Göthe's, der noch gleichsam gebannt ist in das Tonleben, entfaltet unter dem Hauch des Tongenies seine inneren Wunder der Liebe zu einer Stimmungseinheit und Seligkeit, die das Wort nur andeuten konnte. Das dritte Faust-Thema ist der Träger dieser Stimmung. Es hat seine übermäßige Spannung abgestreift; das jetzige harmonische und instrumentale Kolorit im zartesten Hauch tritt ein in die Scene. Wie aus tiefstem Born „ewigen Geheimnisses" steigt die Cellomelodie empor; über sie wölben sich, klingende Kuppeln, dreifache Flötenarpeggien in Triolenbewegung, während die Harfe ihre Silberfäden nach oben zieht. — Auch die andern dem Gretchen-Satz verwobenen Faust-Themen und Motive — sämmtliche mit Ausnahme des I. und V. Themas — verwandeln sich dem inneren Zustand Faust's entsprechend. Der eben berührten wunderbaren Stelle folgt wieder das erstgenannte Thema (Ib), aber jetzt im Charakter des vierten Faust-Themas im $^7/_4$-Takt, das, hineingezogen in das „ewige Geheimnis", hier seine Erfüllung findet, nicht mehr spricht, nur Seligkeit athmet.

Aus dem durchlaufenen seelischen Proceß geht Gretchen

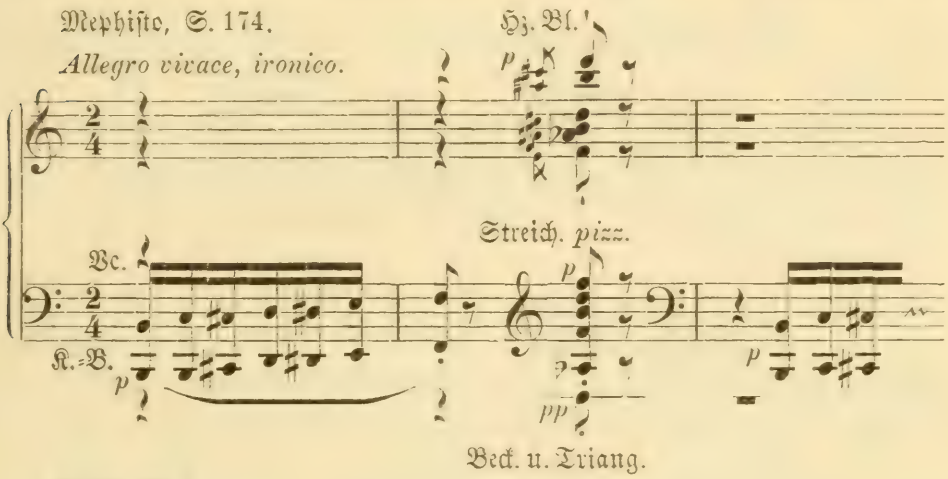
unschuldsvoll und rein im Herzen im gleichen holden Liebreiz hervor. Unverändert im Tempo — Andante soave —, auch in der Tonart, in As dur, erklingt wieder das erste, das zweite Gretchenthema wie vor Faust's Erscheinen, nur das Sternblumenorakel fällt weg. Dieser getreuen Wiederholung liegt der Gedanke zu Grunde, daß Gretchen ohne diese bewahrte Seelenreinheit unmöglich der Sühne und seelischen Errettung zum Symbol hätte dienen können. Und doch zeigt sich eine Veränderung! Die Themen tragen nicht mehr den hellen Schimmer eines ersten Maitages; im Wesentlichen sind sie dem Streichchor übergeben und ihr Kolorit reicher und seelischer, aber auch stimmungsbelegter. Nachklänge aus dem Mittelsatz mischen sich sehnsuchtsvoll und zärtlich dazwischen, doch mehr in Herzensdemuth und erschauernd in Andacht. So schließt der Gretchen-Satz.

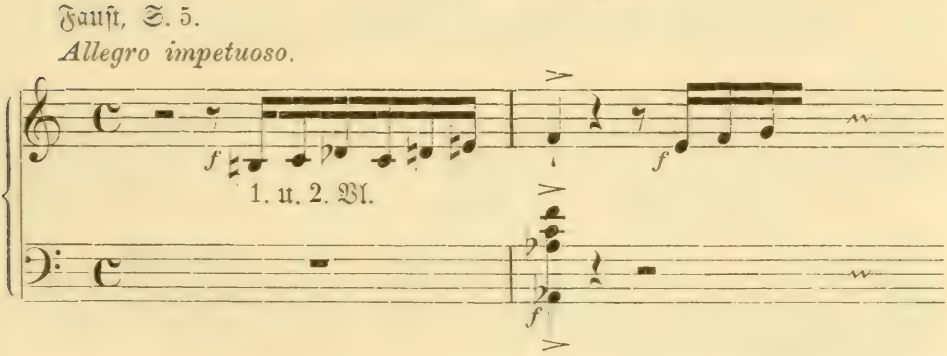
Der dritte Satz. — Mephisto ist hier nicht der Schalk, wie Göthe ihn zeichnet. Bei Liszt ist er das Princip des Bösen ohne Kappe — das personificirte offene Princip der Zerstörung in der spitzigsten und zerreibendsten Form des Witzes: in der Frechheit der dämonischen Ironie. In der Instrumentalmusik nimmt diese Geistesform zum ersten Mal eine Gestalt an, die nicht als sporadisches Streiflicht einzelne Punkte oder Strecken eines Charakterbildes beleuchtet — nein, die in sich gefestigt, Form gewordene Idee, dieses Charakterbild selbst ist. Sie berührt darum wie die Entdeckung einer bis dahin ungekannten Geistesmine, welche nicht allein Entdeckung ist, sondern auch zugleich alle Mittel und Werkzeuge der Logik in sich trägt, die Schätze dieser Mine an das Licht zu fördern und zu gestalten.

Während Liszt das Seelenbild Faust's wie Gretchens durch charakteristische feststehende Themen entwirft, theilt er Mephisto gar kein Charakterthema zu. Das Böse ist ja der Proteus, der jede Form annimmt und in Folge dessen selbst keine eigene besitzt. Sein Charakter ist, ohne Charakter zu sein. In Konsequenz dessen läßt Liszt ihn in Spott und Hohn die Faust-Themen eines nach dem andern ergreifen und tändelnd bis zur Fratze verzerren, mit ihnen Fangball spielen, sie zerreißen und zerpflücken. Die beiden Gretchen-Themen aber berührt er nicht — über sie hat er keine Gewalt. Die Art und Weise, wie der Meister diese Form der Ironie erfaßt und in schärfster Dialektik durchführt, steht außerhalb jeden Beispiels. Indem sie sich solchermaßen mit dem dar-

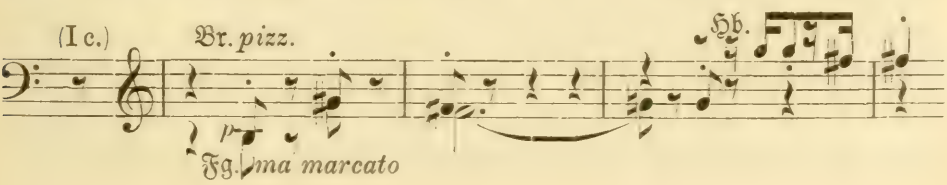
zustellenden Princip gleichsam indentificirt, ist sie selbst Princip geworden und hat — eine Offenbarung innerhalb der Musik — das Princip des Bösen in seiner Logik, seinem System und innersten Triebwerk bis zur Greifbarkeit veranschaulicht. Liszt's Mephisto ist das personificirte Gesetz des zum schärfsten Bewußtsein vorgedrungenen, absolut verneinenden Naturwillens.

Der Mephisto-Satz steht in seiner äußeren Dimension, auch in seiner Konstruktion im Großen und Ganzen, in Parallele zum Faust-Satz. Desgleichen steht er in derselben Tonart (C). — Gleich die Einführung des Mephisto zeichnet mit wenig Linien, kolorirt von sprechendster Instrumentation, seine Art: er parodirt mit

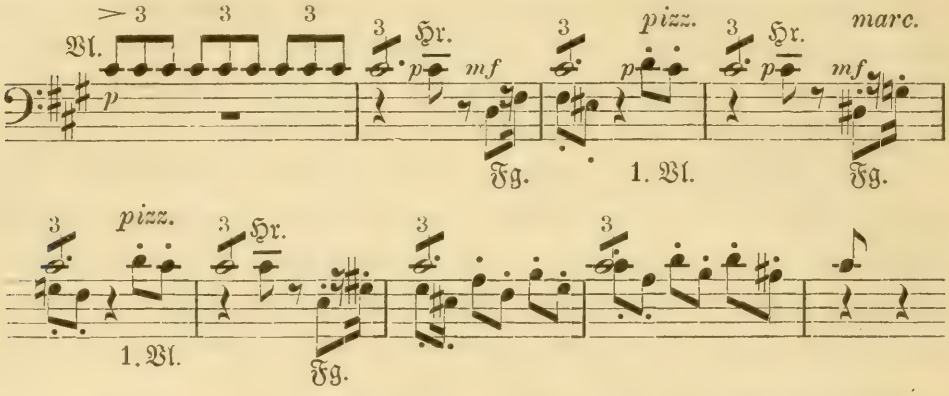




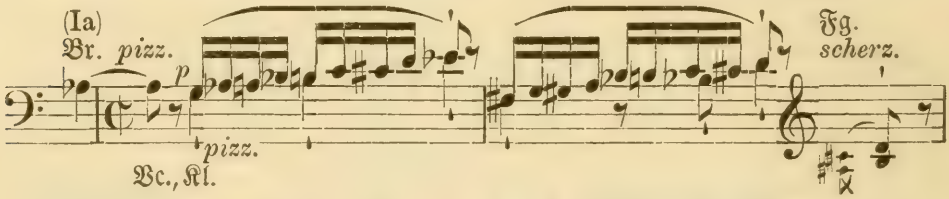
diabolischer Grazie das erste Impetuoso-Sätzchen Faust's (11 Takte). Hierauf seufzt er mit tändelnder Geste (176), doch nicht ohne ihr sein Haha! nachzusenden —, geht, jene fortsetzend, zum

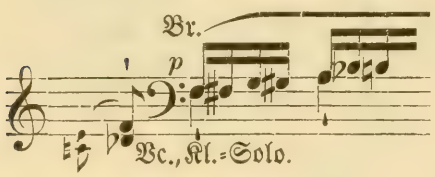


Liebesthema, setzt schmachtend mit dem Horn ein, um lachend die folgenden Töne dem Fagott zu übergeben, ein Schnippchen hinter-

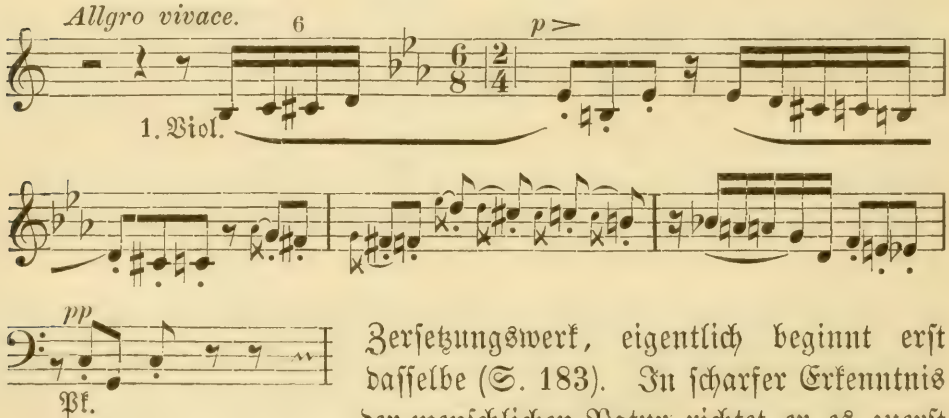


drein —, citirt Faust's Hauptthema (Ia), doch nur, um es gleichsam

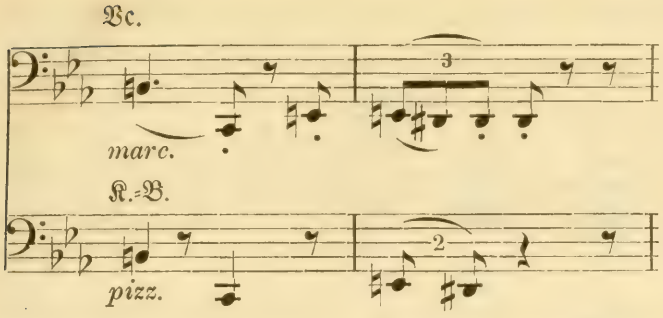




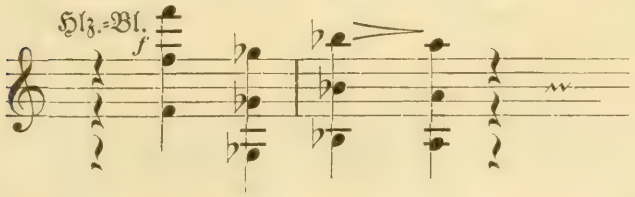
als Überschrift zur nun folgenden Verhöhnung des übermächtigen Emporstrebens Faust's zu benutzen, dem er, wie den andern Themen, in kurzen Paukenschlägen seine Grimasse anhängt. Bei diesem Thema verweilt er mit seinem



Zersetzungswerk, eigentlich beginnt erst dasselbe (S. 183). In scharfer Erkenntnis der menschlichen Natur richtet er es zuerst gegen den Trieb des Geistes; denn mit ihm sind alle höheren Lebensadern unterbunden. Wohl scheint es für einen Moment (S. 187 H), als strebe Faust's bessere Seele sich aufzubäumen, aber der Genosse an seiner Seite äfft ihn nur und erstickt hiermit

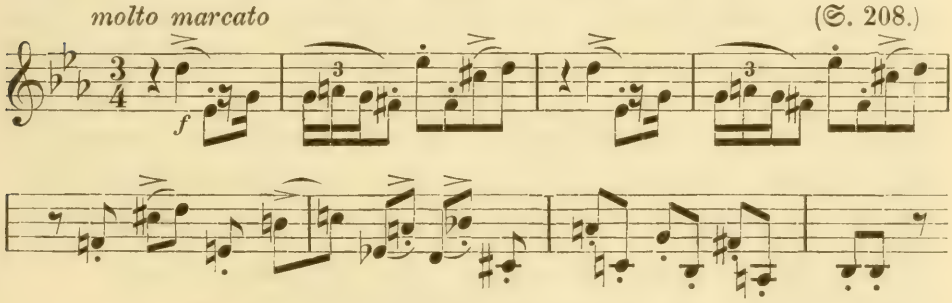


jede weitere Regung. In der Zerstörung des Strebens als solche erscheint Mephisto wie eine Ironie auf die sittliche Weltordnung. Sein Wesen steigert sich zum höllischen Jubel (S 194), der glitzernd und wirbelnd von Pauken, Becken und Triangel begleitet ist. Ein dämonischer Zug von unbeschreiblicher Gewalt liegt in der Steigerung und der ganzen Stelle (S. 194—203). Fast wie ein Schrei übertönt (S. 203) das Motiv das nun im unisono aus-



rasende Gelächter, welches gleichsam als Antwort auf den Schrei das erste Faustmotiv in seiner Travestirung wiederholt, worauf der Satz wieder in sein Halbdunkel zurückfällt.

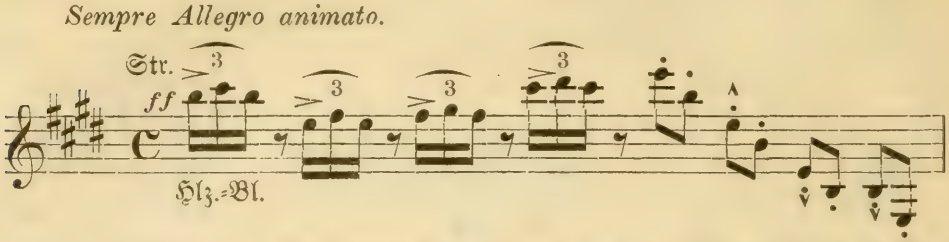
Diese Stelle ist der Übergang zu einer mit allen kontrapunktischen Finessen vierstimmig durchgeführten Fuge. Sie bildet die formelle Pointe und die höchste Spitze der mephitischen Ironie. Ihr Thema ist aus dem Liebesmotiv konstruirt.

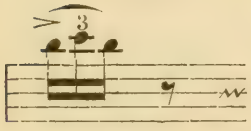


Hat vordem Mephisto's Hohn Faust's Willen vernichtet, so trifft er jetzt das innerste Gefühl desselben: seine Liebe zu Gretchen. Mit Eiseskälte der Reflexion spannt er sie auf das fugische Rad einer schneidenden Dialektik und treibt und treibt es, bis jedes ihrer Atome ihm erlegen. In dieser Methode liegt Fürchterliches.

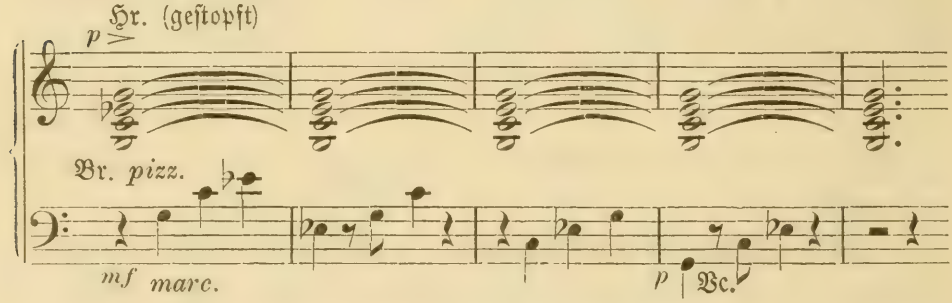
Aus der Fuge heraus streckt Mephisto seinen Arm noch nach

dem fünften Faustthema aus, (S. 218), das er mit hölliſchem





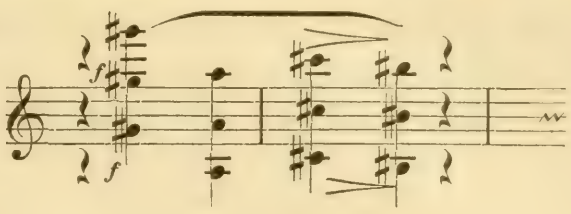
Gelächter bedeckt, in das ein Chor böſer Geiſter bald lauter, bald gedämpfter einſtimmt. In wildem Anlauf entwickelt ſich ein Crescendo, als ſollten alle Bande ſpringen. Hier tritt Unerwartetes ein. Der Lärm iſt urplötzlich wie durchſchnitten — vollkommne Stille, Grabesſtille — Mephiſto horcht auf mit höhnender Geberde —: wie aus weiter Ferne (S. 226) zittert ein Klang durch



die Luft — ernſt, ſchaurig. Iſt es ein Glockenruf vom Dome her, wohin das Volk, Gretchen unter ihm, zum Sange des Dies irae, dies illa ziehen? Iſt es eine höhere Mahnung? Frech trällert Mephiſto das all ſeiner Charakteriſtik beraubte Fauſtmotiv dazu — jetzt nur noch ein Schatten ſeiner ſelbſt. Er will fortfahren in ſeiner Unbändigkeit — da wiederholt ſich nochmals der Schauerklang. Nach dieſer kurzen, auch bezüglich der Tonart buchſtäblich eingeſchobenen Epiſode (H dur — C moll — H dur) ſetzt ſich der unterbrochene Höllenjubel, erſt leiſe, dann immer wilder vibrirend fort. Es beginnt der Wiederholungsſatz.

Derſelbe ſcheint ſich an die Göthe'ſche Dichtung zu wenden und die Walpurgisnacht in ihr Gewebe zu ziehen. Die rekapitulirten Themen ziehen wie unter ihrer Beleuchtung ſtehende Bilder an uns vorüber; dieſe Vermuthung wird durch mehrere Momente faſt bis zur Greifbarkeit beſtätigt. Da iſt ein Toſen, das wie die Windsbraut durch die Luft raſt — mitten hinein,

unvermittelt, stoßen die Holzbläser schmerzlich aufzuckend hervor (S. 241): als deuteten sie mit Faust's Worten auf eine Erscheinung:

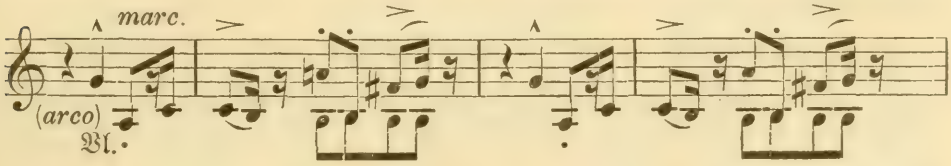


„Mephisto, siehst du dort
Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehen?"

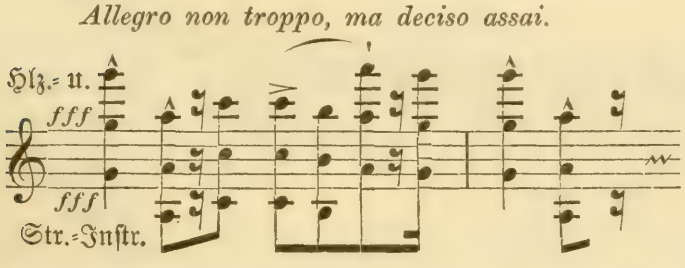
— —

„Ich muß bekennen, daß mir däucht,
Daß sie dem guten Gretchen gleicht."

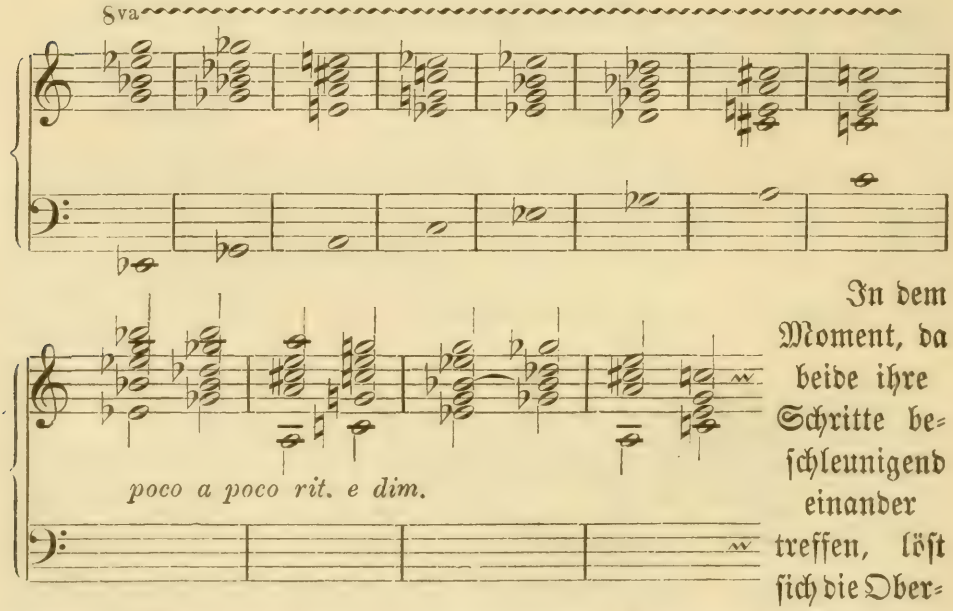
Zugleich jagen die Violinen fortissimo bis zum $\overline{\overline{as}}$ hinauf, das sie pianissimo erfassen und acht Takte (Andante) ohne Schwankung bebend halten, während die Oboe darunter sanft das Gretchen-Thema intonirt — ein klarer Lichtstreif über eine Luftgestalt (S. 243). Das Bild zerrinnt, innerlich ergriffen schaut Faust ihm nach, und das Allegro (Cis moll) setzt seine thematische Rekapitulation fort. Die Fuge fällt weg, dagegen erfährt die Behandlung des fünften Themas größere Breite unter diabolischem Glanz und prickelndem Spiel mit allen Atomen des Liebesthemas. Eine merkwürdige Stelle bietet die halb kichernde halb tanzende Metamorphose desselben aus dem Fugenthema (S. 269—273), die



sich mit ihren instrumentalen Verwebungen über ein orgelpunktisches (über G) pp-Paukenvibrato, wie über einen Dunststreifen, bewegt. Nach mehreren wild aufsteigenden Crescendi erklingt dasselbe Thema als Triumphgesang Mephisto's (S. 277). Die Hölle scheint entfesselt, das Getöse wächst zur Wuth, Raserei, zur wilden Jagd. Da gebietet eine höhere Macht Einheit (S. 282, Uu) und mitten in ihrem Lauf ist sie, wie

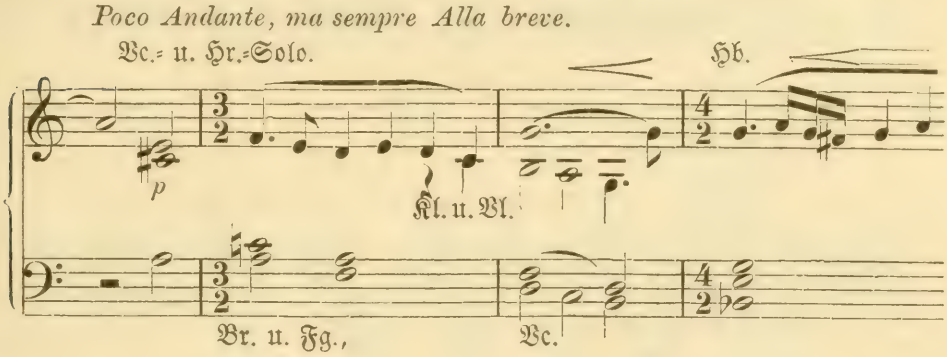


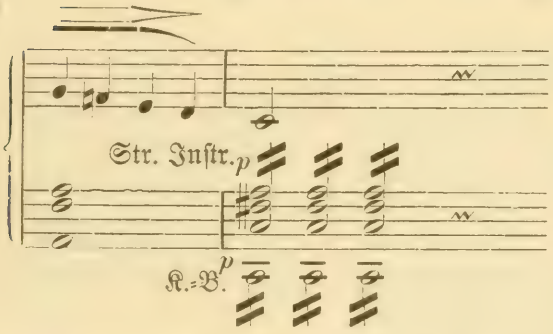
das Wort im Mund zerschnitten — es wiederholt sich derselbe geisterhafte Hörnerklang mit dem Faustmotiv (jetzt Cis moll), der schon einmal wie eine jenseitige Mahnung dem Bösen Einhalt geboten. Wieder höhnt Mephisto, aber der Hohn klingt gebrochen, eine reinere Atmosphäre dringt gegen denselben an, die wuchtigen Bässe ziehen in Triolengängen (alla breve) chromatisch abwärts, die Violinen und das Holzbläserchor eben so aufwärts — zwei Strebungen in entgegengesetzter Richtung, doch von gleicher Tendenz. Es ist, als sollte gleichzeitig nach unten und oben der Raum frei gemacht, die Luft von allem Höllenbrodel gereinigt werden. Der Moment ist tiefergreifend. Die aufgeregte Natur, Verirrung, Leidenschaft und Widerspruch lösen sich in dem Urquell des Seins: Licht und Erlösung. Die Dissonanzen weichen und, einem Überirdischen, Weltenfernen gleich, bewegen sich erhaben und doch milden Glanzes jene beiden Strebungen wieder zu einander hin, jetzt nicht mehr chromatisch, sondern in konsonirenden Dreiklängen — eine Folge ohne Beispiel — die von der Höhe herab den ihnen zustrebenden Bässen entgegenschwellen. Letztere drängen, eine emporwachsende Leiter, gleichgemessenen Schrittes (in der kleinen Terzenskala) aufwärts, jeder Weiterschritt ein Fundamentalton des über ihm schwebenden Dur-Dreiklangs, wie folgender harmonischer Kontur es darstellt:



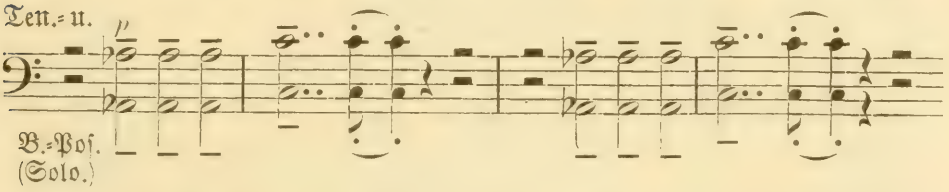
In dem Moment, da beide ihre Schritte beschleunigend einander treffen, löst sich die Oberstimme (Flöten) von den in den mittleren Tonlagen verharrenden

Harmonien ab und verklingt mit der hinzutretenden Harfe in einem leiser werdenden Arpeggio. Die inzwischen ruhig fortklingenden Akkorde gehen nun in kirchliche Harmoniefolgen über, zu denen das 1. Gretchen-Thema (4 Takte) ertönt: nicht mehr als Gretchen, aber als erlösendes Princip. Mit seiner letzten Note erhebt sich

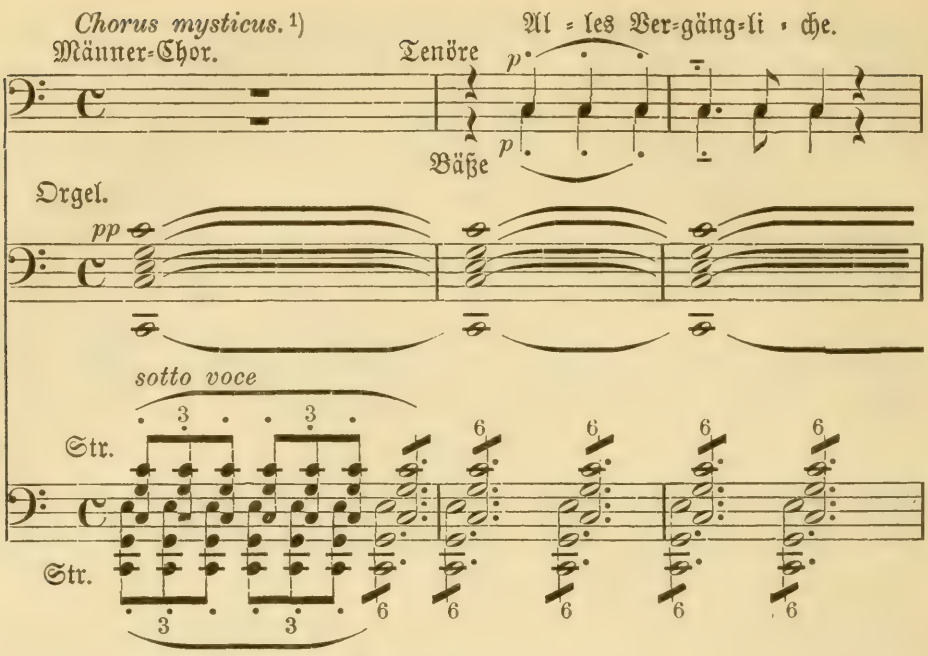


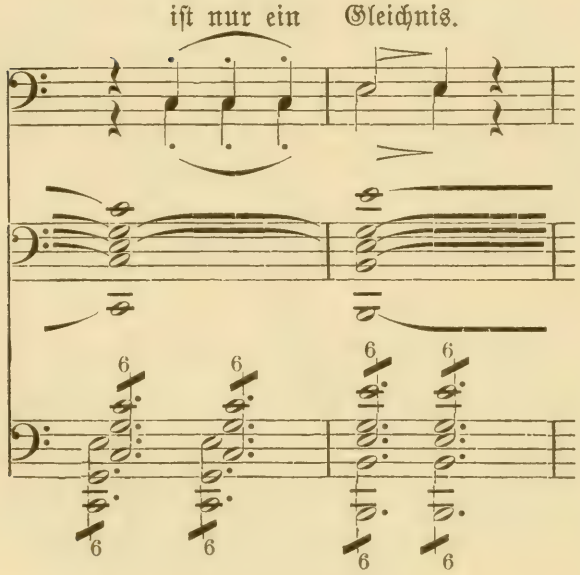


auf einem bis in den Schlußsatz hinüberreichenden Orgelpunkt der Bässe ein leise anhaltendes Beben (wie angedeutet), aus dessen Innerstem feierlichen Klanges, wie ein Unergründliches und Unerschütterliches das Motiv des Chorus mysticus (hier auf dem Gretchenton) aus dem wortlosen Munde zweier Posaunen ertönt, worauf nach einigen kurzen Einschnitten und einer langen Pause,



der Orgelpunkt (jetzt mit dem C dur-Dreiklang) in geheimnisvoller Triolenbewegung des Saitenchors fortfährt und zugleich die Orgel einsetzt:





Mit dem nächsten Takt beginnt in erhabener Einfachheit das mystische Schlußwort der Göthe-Dichtung:

Chorus mysticus.

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche
Hier ist's gethan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

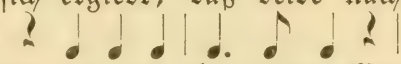
1) Nach einer Mittheilung an Brendel, hatte Liszt bei der Aufführung

Der ganze Satz, frei von jeder Erdenschwere, trägt den Charakter des Schwebenden, das mehr und mehr von der Tiefe zur Höhe emporsteigt. Er bewegt sich auf kirchlichen Harmonien. Der Chor geht nicht über die Grenze obiger Form hinaus, auch bleibt seine Grundfarbe das Helldunkel. Bei der Stelle: „das Ewig-Weibliche zieht uns hinan" moduliert die Harmonie von C dur nach As dur und der Solo-Tenor tritt, indem er sie in der oben angegebenen kirchlichen Fassung der Gretchen-Melodie — jetzt das Erlösungsmotiv — anstimmt, alternirend zum Chor. Die Orgel verstummt, wogegen einige Takte später die Harfe ertönt und die Holzbläser, die Hörner, auch das Violoncello das Erlösungsthema singen, und singend Solo und Chor umgeben. Mit der letzten Wortsilbe setzt jetzt brausend die Orgel (C dur) wieder ein, breit wogt der bebende Streichchor und unter dem Lichtstrahl des forte, in majestätischer Großheit, wiederholen Chor und Solotenor den ganzen Vers, wobei mit dem Eintritt des Solo das forte in das geheimnisvolle Kolorit wieder übergeht und die Melodie des Ewig-Weiblichen, wie auf unsichtbaren Fittichen getragen, immer höheren Tonregionen zuschwebt. Lang gezogene harmonische Töne erklingen, die Harfen lobsingen — Sphärenmusik füllt die Luft: der Gesang ist nur noch ein andachtsvoller Hauch. Da noch ein Mal erbeben die Violinen, in fernster Höhe scheinen Lichtwellen zu erzittern, aus der Tiefe wallen feierlich die Bässe empor und Gesang, Orgel, Harfe, das volle Orchester, verbinden sich zu einem überwältigenden Crescendo: ein Lichtmeer von Glanz und Herrlichkeit beschließt das Werk. — —

Bei dem Andante mistico sind musikalisch nur zwei Themen aktiv: die Chormelodie und das Erlösungs-, vormals Gretchen-Thema. Und Faust? Keines der Faust-Themen tritt hinzu. Hier will es fast scheinen, als habe der Meister eine Apotheose des Ewig-Weiblichen (Gretchen's) beabsichtigt, was — es läßt sich nicht übersehen — der Darstellung der Faustidee gewissermaßen einen Abbruch bringen müßte; denn diese Idee bezweckt nicht Gretchen's Verklärung, sondern Faust's Erlösung durch Gretchen. Man vermißt augenscheinlich zwischen dem Mephisto-Satz und dem Andante

---

der Symphonie beabsichtigt den ganzen Chorus mysticus unsichtbar singen zu lassen, unterließ es aber, weil derartige Aufführungen nur in Theatersälen durch den herabgelassenen Vorhang möglich sind und er befürchtete, der Klang könne zu undeutlich werden.

mistico ein Faust betreffendes Mittelglied. Der Sprung der zersetzenden Ironie ist trotz des vermittelnden Übergangs vom Andante, welcher Faust's nicht mehr gedenkt, zu letzterem, das nur das Gretchenthema von allen Themen festhält, zu groß, um nicht der Idee gegenüber die Frage nach Faust hervorzurufen. Es läßt sich kaum annehmen, daß Liszt, dieser logisch denkende und scharf fühlende Tondichter, den Schlußchor seiner Tragödie in Bildern, ohne Beziehung zu dem Faust-Satze konceptirt habe. Und in der That — wie könnte auch der Genius anders als in Einheit mit der Idee, mit dem Geiste seiner Dichtung schaffen und diese Einheit durch alle ihre Stadien als ein unumstäßliches Gesetz durchtragen! —: so ist auch in den Schlußchor Faust's Hauptthema hineingeschrieben, aber verwandelt, hineingeheimnist und doch so offenbar. Man vergleiche die Rhythmik des ersten Faustthemas mit dem Chormotiv, woraus sich ergiebt, daß beide nach dieser Richtung hin identisch sind:  und je mehr man sich in die Themen und den Gang des Werkes versenkt, tritt die Gewißheit hervor: daß das Chormotiv Resultat jenes Themas ist und zugleich musikalisch — wie dichterisch das Göthe'sche Schlußwort — das Resumé der Faustidee in sich trägt.

Die Form des Chores als solche, ist die der altkirchlichen Monodien der gregorianischen Zeit, des — wenn sich so sagen läßt — antiken Chors des Christenthums. Wie der griechisch-antike Chor, knüpft er an das Göttliche an und birgt in einfacher Großheit das Beschauliche, die Ruhe und Allgemeinheit der Betrachtung, und dabei das poetisch-subjektiv Andachtsvolle des altchristlichen Kults. Träger des sittlichen Bewußtseins über die tragischen Vorgänge, ist er zugleich deren Empfindungsecho, das aber seinen Widerhall aus dem Unendlichen zu holen scheint. Das Aufgehen Faust's in diesen Chor spricht in wunderbar erhabener Einfachheit die erlösende Macht aus von dem Fluch der Entzweiung: von der Zwiespaltigkeit. — —

Die Beendigung dieses tiefdurchdachten, ebenso gewaltigen wie kühnen Werkes fällt in den Sommer 1857, seine Konception dagegen — nach des Meisters mir gemachter Angabe — in die 1840er Jahre, in die Zeit, da H. Berlioz seine opéra-concert »La Damnation de Faust« in Text und Tönen entwarf.[1]) Man

1) Die erste Aufführung des Berlioz'schen „Faust" fand zu Paris im

sagt, Ary Scheffer's Faust-Bilder haben Liszt zu den Charakterbildern seiner Symphonie angeregt,[1]) was sehr leicht denkbar ist, da Scheffer damals eine seiner Gretchen-Illustrationen schuf. Liszt's Virtuosenthätigkeit aber erlaubte ihm nicht einmal eine Skizze seines Werkes niederzuschreiben. So trug er sich mit dem Stoff bis in seine Weimarepoche, wo er, in allen Phasen durchlebt, im Geiste gereift, die Gestalt ureigenen Gepräges fand. Die erste öffentliche Aufführung des Werkes (ihr waren 1855 zwei private als Proben der beendeten drei Charakterbilder vorausgegangen) ist den Weimaraner Septemberfesten vom 3.—5. September 1857 einverleibt, welche viele Fürstlichkeiten und geistige Notabilitäten versammelten, und der Enthüllung dreier Standbilde: dem zum hundertjährigen Geburtsfeste Karl August's, Wieland's und der Göthe-Schiller-Gruppe, galten. Sie fand in dem Fest-Konzert am 5. Sept., welches auch „Die Ideale" erstmalig zu Gehör brachte und den Mahnruf „An die Künstler" wiederholte, unter des Meisters eigener Leitung statt. Ein bedeutender Eindruck hinterblieb, aber auch Befremdung und die übliche gegnerische Verneinung. Nach Liszt's brieflicher Mittheilung an Brendel war namentlich „das Tenor-Solo am Schluß ein Stein des Anstoßes, so daß ihm gewichtige und wohlwollend gesinnte Freunde triftigst angerathen, Solo und Chor zu streichen und die Symphonie mit dem Orchester C dur-Akkord abzuschließen."

Kritischerseits fand das Werk zu jener Zeit würdigste Vertretung in Fr. Brendel,[2]) L. A. Zellner[3]) und nach des letzteren höchst verdienstlichem Vorgang in R. Pohl.[4]) Ihre hierher

---

November 1846 statt; der Entwurf desselben entstand — nach Gathy „N. Z. f. M." 1846 XXV. Bd. Nr. 40 — während seiner Koncertreise durch Deutschland und Österreich 1843. Liszt's längerer Aufenthalt zu Paris war 1844/45. Es läßt sich somit kombiniren, daß zu dieser Zeit seine Faustidee in ihm lebendig ward.

1) Peter Cornelius deutet hierauf hin (s. Almanach d. A. D. M.-V. 1. Jahrg. 1866 S. 142), indem er sagt, daß sie „durch die Anschauung der Typen hervorgerufen seien, in welche A. Scheffer die drei hervortretendsten Charaktere in Göthe's Gedicht zu verkörpern gewußt" — eine Bemerkung, für die Liszt's Sympathie für Ary Scheffer spricht, die aber dahin sich beschränkt, daß der französische Künstler kein Mephistobild, aber verschiedene Faust, als auch Gretchen betreffende Scenen, in Farbe illustrirt hat.

2) „N. Z. f. M." 1857 Nr. 12 u. f. —: „Fr. Liszt's neueste Werke ꝛc. ꝛc."

3) Zellner's „Blätter f. Musik ꝛc. (Wien) 1857 Nr. 78—89 die erste musikalische Analyse des Werkes).

4) „N. Z. f. M." 1862 Nr. 1 u. f. — „Liszt's Faust-Symphonie" (die erste mit Göthe'schem Text kommentirte Erklärung).

bezüglichen Artikel haben künftiger Forschung fundirende Vorarbeit, welcher sich unsere gegenwärtige Beleuchtung anschließt, übergeben. Denn wir stehen erst am Anfang seines Ergründens, wenn sich „ergründen" läßt, was dem unergründlichen Lebensquell des Genies entströmt. Solchen Kunstwerken stehen wir wie der Schöpfung der Natur gegenüber. Die Fäden des Lebens lassen sich erfassen, Anfang und Ende lassen sich erkennen, das Leben selbst aber bleibt ein Räthsel. — Wie in jenen Kritikern fand das Werk Bahnbrecher in den Dirigenten, oben an in H. v. Bülow (1861, 1863 und 1879 bei den Tonkünstler-Versammlungen zu Weimar und Wiesbaden), H. v. Bronsart (1862 in Leipzig, Euterpe-Koncert), Max Seifriz (1862 Löwenberg, fürstl. Hof-Kapelle), L. Damrosch (1863 New-York); während des letzten Decenniums in K. Klindworth (Berlin), Nikisch (Leipzig), F. Mottl (Karlsruhe), B. Kellermann (München) u. A., ohne noch unbestritten den ihm gebührenden Platz im Bewußtsein der deutschen Nation sich errungen zu haben.

Besser erging es der zweiten der Faust-Episoden nach Lenau. Sie hat sich, obwohl weniger als Orchester-, denn als Klavierstück, durch Virtuosen ersten Ranges im Koncertsaal eingebürgert. Die beiden Momente, welche Liszt in die symphonische Kunst herüberzog — „Der nächtliche Zug" und der „Tanz in der Dorfschenke" —, zählen zu den Vollblüthen der Lenau'schen Faust-Lyrik. Sie sind zwei Nachtbilder von ganz entgegengesetzter Stimmungsrichtung, aber beide verbunden durch das dunkle Gefühl des Verhängnisses, das Faust durch Mephisto umsponnen hält. Bezüglich der Zusammengehörigkeit und der Reihenfolge dieser beiden Episoden schrieb damals Liszt an Brendel, daß sie allerdings nicht thematisch, aber dennoch bestehe durch den Kontrast der Empfindung. „Ein solcher Mephisto kann nur aus einem derartigen Pudel hervorspringen", sagte er.

Zwei Episoden aus Lenau's Faust
für großes Orchester.

1. Der nächtliche Zug. 2. Der Tanz in der Dorfschenke.[1])

Lenau leitet den „nächtlichen Zug" mit einer ergreifenden Naturschilderung ein. Es ist tiefe Nacht — Johannisnacht.

1) Edirt: s. Anm. S. 170.

Schwere dunkle Wolken hängen am Himmel und lauschen harrend zum Walde nieder. Doch in süßem Frühlingsbangen lebt die Natur, deren Lebensquellen alle hörbar rieseln. Faust aber reitet voll düstren Unmuths am Waldessaum dahin, der Frühlingsstimmen nicht gewahr. Je tiefer sein Roß waldeinwärts schlendert, je stiller wird der Bäche Lauf, das Lied der Nachtigall, der Lüfte Säuseln in der Bäume Laub. Da leuchtet es zum Wald herein — im Schein von Fackellichtern kommt feierlich ein Wallfahrtszug; fromme Weisen ertönen, Erd und Ewigkeit versöhnend, durch den Wald: Faust weicht zurück in das Dunkel hoher Eichen.

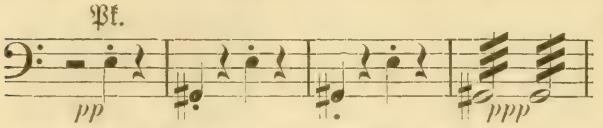
„Sie schreiten singend fort die Waldesbahnen.
Horch! wie in hellen Kinderstimmen singt
Die Lebensahnung und zusammenklingt
Mit greiser Stimmen tiefem Todesahnen!
Horch, Faust, wie ernster Tod und heitres Leben,
In Gott verloren, hier so schön verschweben!"

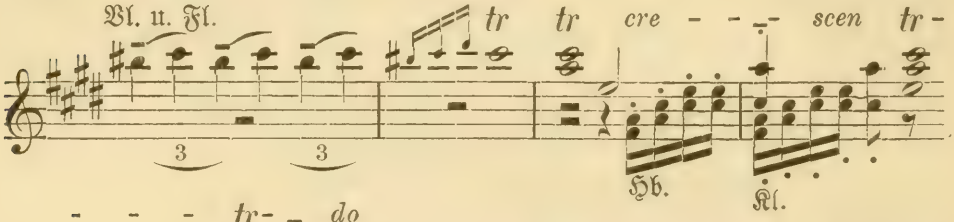
Aus dunklem Gebüsch, voll bitteren Neides, starrt Faust dem Zuge nach. Und als er wieder allein im finstern Wald sich sah:

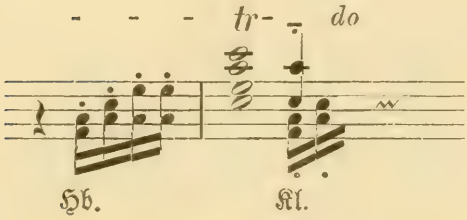
„Da faßt er fest und wild sein treues Roß,
Und drückt das Antlitz tief in seine Mähnen
Und weint an seinem Halse heiße Thränen,
Wie er noch nie so bitter sie vergoß."

Liszt folgt eng dem Laufe der Dichtung. Über diese jedoch geht er hinaus. Das Bruchstück Lenau's ist so mit Musik getränkt, daß man glaubt sie schwingen zu hören. Hier setzt der Musiker ein. Was an Stimmung wortlos das Wort aushaucht, fängt sein Genius auf und facht den Hauch zur selbständigen Blüthe an. Kaum daß ein zweites Beispiel sich vorfindet, wo der Symphoniker, den Dichter überholend, ihn so bruchlos ergänzt, wo er so bruchlos den dichterischen Keim zu eigenartigster Frucht entwickelt, wie dieses. Langsam und düster, ja dräuend steigen zerrissenen Schrittes die Streichinstrumente (Br., Vc. und K.-B.) zur Tiefe, nur von einzelnen resonirenden Klängen der Holzbläser untermischt —: das Bild Faust's in der „Tiefnacht" der Seele. Das Tempo ein wenig bewegter, doch äußerst ruhig, entwickelt sich nun der Johanniszauber der Natur in der geheimen Stille des Waldes. Ruhende Harmonien des Holzbläserchors durchziehen

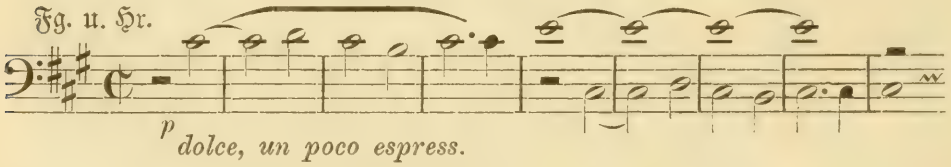
leise wie Frühlingsblätterhauch die Bahn, mit dem sich eben so still und leise das sanfte Schaukeln der Violinen und Bratschen mischt. Dazwischen nur erinnern einzelne Schritte des schlendernden Rosses, die sich wieder in dem Schwellen und Weben des „rieselnden Lebens" ringsum verlieren, an den in sich versunkenen Reiter, den nicht Vogellust, nicht üppiger Nachtigallenschlag aus







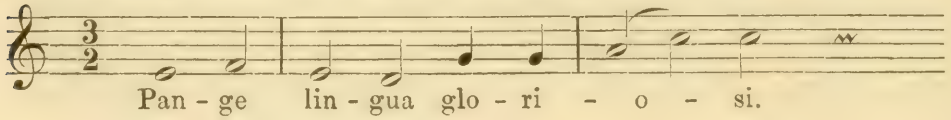
seinem Unmuth weckt. Drängender wird das Tempo (Part. S. 13—19). Alle Stimmen der Natur schwellen und wogen ineinander — keines Rößleins Huf ist mehr zu hören, aber ein Aufstöhnen aus tiefer Brust glaubt man deutlich durch die Waldesstimmen zu vernehmen. Da tritt auch des Reiters Gestalt wieder hervor (S. 20—24). Aus weiter Ferne aber ertönt ein Glockengeläute (Blasinstrumente und Harfe, von Takt zu Takt ppp ein Glockenschlag) unter dem Zeichen des Kreuzes:

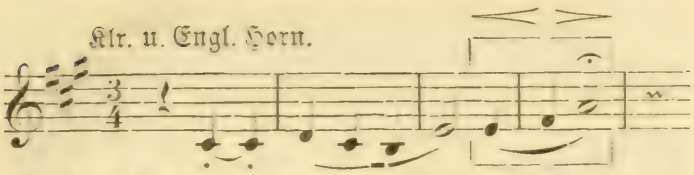


Es kündet den Wallfahrtszug. Liszt symbolisirt diesen selbst durch die altchristliche Choralmelodie der Hymne: Pange lingua gloriosi Corporis mysterium.[1]) den Anfang wie folgt notirt:

---

1) Text von Thomas von Aquin. Die Melodie dürfte aus demselben Jahrhundert stammen. Bei den Niederländern findet sie sich also vor:





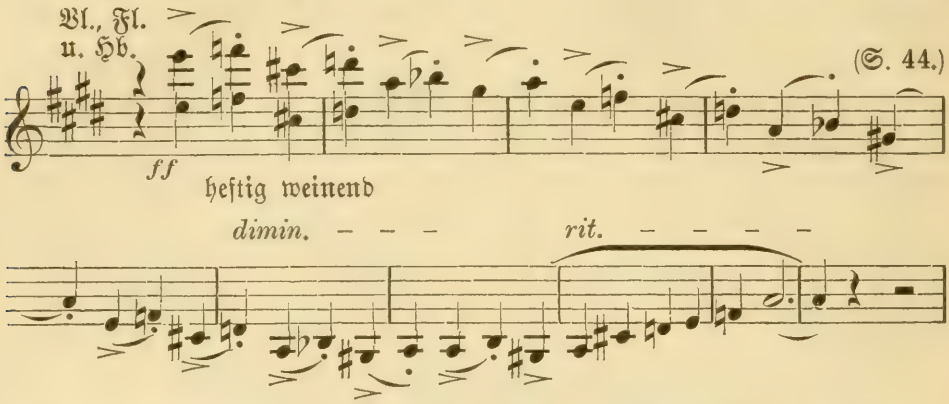
Die Schlußwendung nannte er vorzugsweise „das tonische Symbol des Kreuzes." Sie stimmt überein mit dem Motiv des altgregorianischen »Magnificat«, welches der Meister mehreren seiner Werke einbildete.[1]) Tiefen Sinnes ist die Wahl gerade dieses mit dem Charfreitag und der Abendmahlfeier eng verbundenen Chorals, der wie kaum ein anderer des Dichters Wort in sich trägt:

„— — — — wie ernster Tod und heitres Leben
In Gott verloren hier so schön verschweben!"

Zur Harmonisirung des Chorals wählte Liszt Dreiklangsfolgen nach altkirchlicher Weise. Zuerst intoniren Engl. Horn, Klarinette und Fagott unisono die ersten beiden Strophen, dann singen dreistimmig die Flöten, denen die erste Instrumentgruppe mit den nächsten Strophen folgt, dann ertönt unter der allmähligen Theilnahme der übrigen Instrumente der Satz vierstimmig. Immer deutlicher entwickelt sich der Choral zum Wallfahrtsbild mit seinen Vorsängern und der nachsingenden frommen Schaar. Fackellichter lassen die Baumkuppeln erkennen, die über den Wallern sich wölben. Sie kommen näher, heller und lichter tönt der Gesang. Nach kurzem crescendo fassen sich die Gebet murmelnden und singenden Stimmen, alles, zur Einheit zusammen, und mächtigen Klanges singt das gesammte Orchester: Pange lingua gloriosi (S. 37). Mit katholischem Pomp zieht der Zug an uns vorbei. Die Stimmen werden schwächer — des Messners Glöcklein verhallt — und allein, im Dunkel der Nacht, steht der Reiter (S. 42). Das düstre Bild der Einleitung scheint sich erneuen zu wollen, doch stehen die Themen unter anderer Beleuchtung. Der fromme Gesang hat in des Reiters Herz gegriffen — die Zerrissenheit seiner Seele trotzt sich nicht noch tiefer in das Innere hinein, aber einen Verzweiflungsschmerz schreien die Fagotte und Kontrabässe hinaus in die Einsamkeit. Trost begehrend (S. 43) säuseln die Winde (II. Vl. und Br.), bitten die Oboen, stöhnen die Bässe — Trost

1 Der Hunnenschlacht »Crux fidelis«, der Dante-Symphonie »Magnificat«, der H. Elisabeth.

begehrend steigen die I. Violinen und Flöten, Violoncelle und Klarinetten zur Höhe. Hier finden sie die Thräne. Heftig weinend



strömen sie nieder — es verstummt die mitklagende Natur — schwer fallen noch einzelne Tropfen, die Kontrabässe fangen sie auf und hauchen, leise trauernd, sie aus. — —

Wie anders die zweite der Faust-Episoden: „Der Tanz in der Dorfschenke" (Mephisto-Walzer)! Auch hier folgt Liszt in Stimmung, Scene und Bildern dem Dichter. Dort, bei der ersten, bringt er mit ihm die düstere Melancholie innerer Zerrissenheit zum Ausdruck, den Johanniszauber als Folie und Kontrast — hier die Entfesselung dämonischer Sinnesleidenschaft im berückendsten Zauber: ein Tanz, bei dem Mephisto seinem Zögling den Vorfidler macht, als Folie und Kontrast aber die Dorfschenke, der Schauplatz einer Bauernhochzeit mit ihrer derben Lustigkeit. Diese letztere charakterisirt den Anfang des Mephisto-Walzers: die Dorfmusikanten bearbeiten tapfer ihre Bässe und unter Jauchzen und Jodeln und flatternden Gewändern wirbeln die Paare — kecke Burschе, üppige Mädchen. Unter ihnen wird Faust bald sichtbar: verlockende Sirenenklänge mischen sich mit der Derbheit. Nun greift Mephisto zur Geige (vivace fantastico), und wilde Realität paart sich mit prickelndem Feuer. Es tobt, girrt, lockt von Satz zu Satz in immer tollerem Wirbel, der — wie es scheint — in der schweigenden Nacht unter Flöten der Nachtigall und süßen die Luft durchziehenden Düften (pp. Harfenglissandi) eine poetische Rettung findet. Doch nein — ein Schweigen (𝄐), und ein Höllentaumel, übertönt von Mephisto's höllischem Lachen, durchdringt die Nacht.

Der Meister komponirte noch einen zweiten Schluß mit der letzten Strophe des Programms als Motto:

„Und brausend verschlingt sie das Wonnemeer."

Er weicht von dem andern ab, indem er nicht im ff endet, sondern vibratro im pp erstirbt.

Liszt's zwei „Faust"-Episoden, als auch die „Faust"-Symphonie, fallen in die Zeit seiner höchsten symphonischen Schaffenskraft und Blüthe. Fast während eines Vierteljahrhunderts ruhte seine „Faust"-Lyrik, bis sie — er zählte gegen siebzig Jahre — als Mephisto-Stimmung erneut sich äußerte. Ein unendlicher Zwischenraum im Leben der Phantasie, der zwischen dort und jetzt sich geltend macht! An diesen Zwischenraum muß man denken und wieder denken, wenn man nach den „Episoden" die Mephisto-Stücke, welche der Zeit von 1880—1883 angehören, zur Hand nimmt. Dort der schwingende Lebensnerv in voller Kraft, ein Schaffen aus der Fülle der Phantasie — jetzt die Lebensperiode, in welcher das Körperliche und die Phantasie zurücktreten, der Abstraktion ihren Platz einräumen, und das menschliche Leben Elegie wird. Da reducirt sich das tausendwindige Gefäde zur einfachsten Linie, die harmonische Fülle zu Einzelklängen, es sprechen andere Farbentöne als da die Mittagssonne glüht. Und dennoch birgt dieses Lebensalter, das man das „Weitsichtige" nennt und ein Ende und einen Anfang als Grenzpunkte zweier Zeiten ineinander webt, Momente in sich, die zu geistig und seherisch sind, als daß sie der Lebensfülle der Phantasie entspringen könnten. Das alles läßt sich auch angesichts der Mephisto-Walzer Nr. II—IV und der Polka nicht verkennen. Zu Faust als Dichtung stehen sie nur in entfernter Ideenassociation durch Mephisto, den Vertreter der Ironie. Letztere aber, in Beziehung zu Faust als Inbegriff einer geistig gigantischen Individualität, ist eine Stimmungs- und Gedankenphase, die sich mit dem Namen Mephisto deckt. Jene Stücke sind Kinder der Ironie — persönlicher Ironie[1]) von welcher sich der Meister zu befreien suchte. Sie hallen in den Worten Göthe's (Hexenküche) wieder:[2])

---

1) S. I. Bd. d. W. S. 263.

2) Diese Worte citirte der Meister, als er mich mit dem MS. des II. Mephisto-Walzers am Klavier — bei mir in Nürnberg 1881 — bekannt machte, desgl. 1883 in Weimar, wo ich die Komposition des III. Mephisto-Walzers miterlebt habe. Und noch mehrmals später bei Erwähnung dieser Stücke namentlich recitirte er die Stelle: „Du nennst mich Herr Baron" ꝛc.

Die Hexe: Sinn und Verstand verlier ich schier,
Seh' ich den Junker Satan wieder hier!
Mephisto: Den Namen, Weib, verbitt' ich mir!
Die Hexe: Warum? Was hat er Euch gethan?
Mephisto: Er ist schon lang ins Fabelbuch geschrieben;
Allein die Menschen sind nichts besser dran,
Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben.
Du nennst mich Herr Baron, so ist die Sache gut.
Ich bin ein Kavalier, wie andre Kavaliere.
Du zweifelst nicht an meinem edlen Blut;
Sieh her, das ist das Wappen, das ich führe!
(Er macht eine Gebärde.)

Der II. Mephisto-Walzer wurde 1880 in Rom komponirt, im Winter 1881 in Pest instrumentirt und frisch von der Feder weg noch im selbigen Jahr am 9. März in einem philharmonischen Koncert daselbst aufgeführt.[1] Die Budapester Kritik — andere fand er bis jetzt noch nicht — einte sich in dem Spruch, daß er „erfindungsarm", geradezu häßlich und harmonisch unmöglich sei. Einer der Herren, der Budapester „Hanslick", nur ohne dessen Berühmtheit, H. Schütz,[2] schlug vor, ihn wegen seiner Dissonanzen „Übermäßigen Sekunden-Walzer" umzutaufen. — Er hörte aus ihm einen „Mephisto-Geist, der alles verneint, was uns Musik heißt, der einen Walzer in Sechsachtel tanzt, in allen Tonarten und keiner tanzt, auf Aechzern und auf Seufzern tanzt, über die Leichensteine aller großen Meister und die Gräber aller Traditionen tanzt" und — hatte nicht absolut falsch gehört, nur seine Voraussetzungen und darum auch die Konsequenzen wollen nicht stimmen. Der Walzer ist eine merkwürdige Komposition, deren Akten nicht geschlossen sind, was auch von den noch übrigen Stücken gilt, die ein Nachhall desselben genannt werden müssen. Der erstere ist der inhaltgesättigste und harmonisch verschärfteste — überhaupt eine ideenreiche Schöpfung. Vor allem erscheint er

1) Nach dieser Aufführung fügte der Meister noch circa hundert Takte hinzu. Mir schrieb damals seine und (vordem meine) Schülerin, Auguste Rennebaum, jetzt Professorin des Klavierspiels am National-Konservatorium zu Pest, bezüglich des Walzers: „Liszt hat ihn sehr gern, war ganz glücklich nach der Aufführung — zum Glück liest er keine Recensionen. — Ich traf ihn einige Tage später, als er an den fehlenden 100 Takten arbeitete. ‚Hier sitze ich, mache Noten in Nöthen', rief er mir zu."

2) Derzeit musikalischer Referent am „Pester Lloyd" und „N. P. Journal", der eifrigste und gehässigste Verfolger der Musik Liszt's in Ungarn. Er schrieb unter dem Pseudonym Sagittarius.

wie ein harmonisches Räthsel. Den mit Liszt's Harmonieprincip Vertrauten jedoch wird sich kaum verbergen, daß hier die von ihm entwickelte Ordre omnitonique[1]) in neuen Konsequenzen vor uns liegt und die Enharmonik ein Kompaß scheint, der auf Welten deutet, die wir noch nicht kennen, wenigsten wissenschaftlich noch nicht besitzen. Eine bis zur formellen Durchsichtigkeit vorgeführte Methode harmonischer und tonischer Behandlung tritt uns bei dieser ganzen Kompositionsgruppe entgegen.

Sie dürfte sich zusammenfassen lassen bezüglich ihres harmonischen Ausgangpunktes: in einer Assimilation der verschiedenen Leitern (Dur-, Moll- und Moll mit übermäßiger Quart), bezüglich der Modulation: in einem andern Cirkelsystem der Tonarten und endlich: in einer von der gewohnten abweichenden Stellung der Dissonanzen zur Haupttonart.

Inwieweit diese Momente nur individuelle Berechtigung besitzen, inwieweit sie Vorausnahmen oder auch Vorahnung eines künftigen Tonsystems sind — darüber haben kommende Zeiten zu entscheiden. Eines aber läßt sich schon jetzt mit Bestimmtheit aufrecht erhalten: daß sie der Ironie als einer Geistesform, die eben so tief im Organe des Gefühls wie im Organe des Gedankens sich begründet, neue Ausdrucksmittel geschaffen, und ihre Inhaltsskala musikalisch erweitert haben. Man betrachte nur die Schlüsse dieser Mephistoiaden! Bei latent gehaltener Grundtonart, brechen sie mit einer Dissonanz ab — ein unicum in unserer Kunstpraxis. Was der Meister auch in diese Schlüsse hineingeheimnist haben mag — sie lassen sich musikalisch erklären und ästhetisch bejahen. Denn das ist sicher: die Musik ist nicht die letzte der Künste, die als Stimmung die geheimste Skala der Ironie in sich trägt und zum Ausdruck bringen kann. Sie besitzt musikalisch einen weiteren Spielraum, als den bisher geübten — sie hat ihre epischen, wie lyrischen und dramatischen, ihre pathetischen wie pathologischen Schwebungen, ihre Mischung der Anschauung und des Gefühls, und setzt sich mit dem Unbegrenzten ins Unbegrenzte fort. Vor allem ist sie hochgeboren — denn die Wunden verletzter Ideale sind ihre vornehme Heimstätte. Und von diesem letzteren Standpunkt aus ist sie in allen Instanzen Liszt gegenüber aufzufassen.

---

1) S. I. Bd. d. W. S. 206 u. f.

Wenden wir uns von diesen „Faust"-Ausläufen Liszt's wieder zu seinem Weimaraner Dichterschaffen zurück und der neben der „Faust-Symphonie" (nach Göthe) stehenden symphonischen Dichtung „Die Ideale" (nach Schiller) zu. Schon die Nennung beider Stoffe zeigt ihre inhaltliche Verschiedenheit, aber auch ihre gegenseitige Ergänzung an. Arbeiten im „Faust" weltbezwingende Kräfte des germanischen Geistes, so bergen die „Ideale" seine menschlichen Hochziele; symbolisirt sich dort sein unerschrockener Drang ohne Grenzen in seiner endlichen Begrenzung, so zeigen diese dem Kühnen die schützenden Mächte des fühlenden und denkenden Gemüthes. Keine Dämonik und keine Ironie liegt hier, aber Idealität und Harmonie — dort eine Lebensrealität, hier eine Abstraktion.

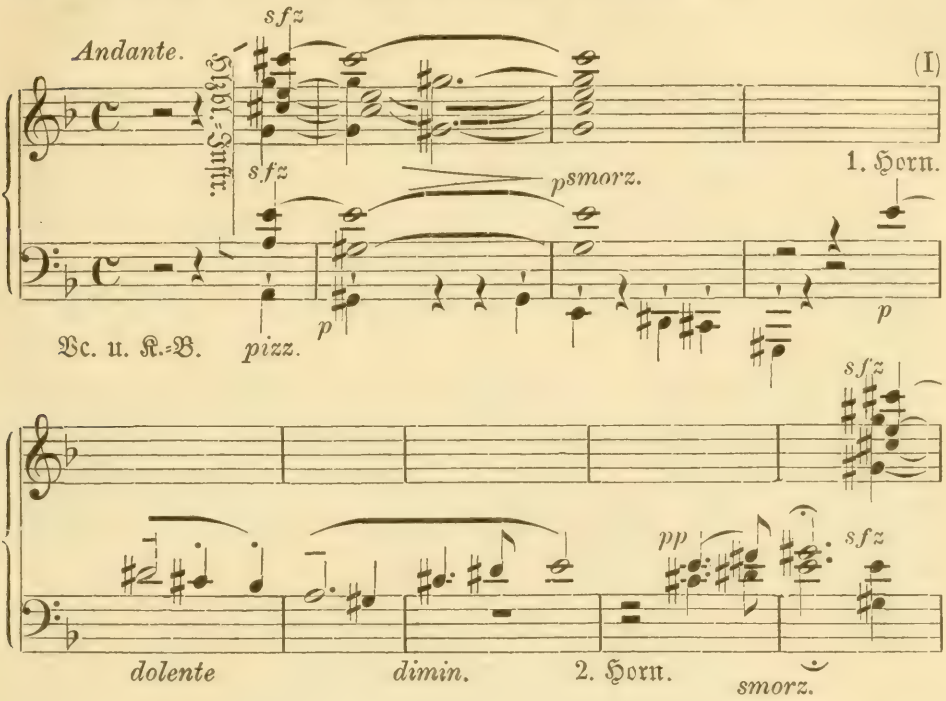
Schon in diesem Umstand liegt es, daß

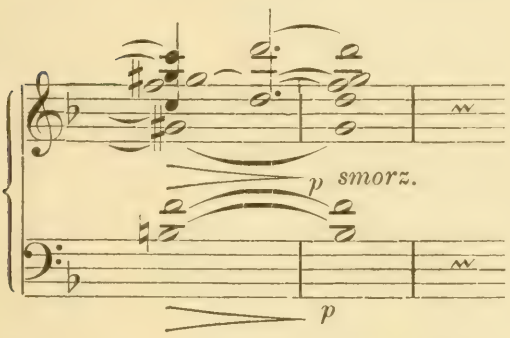
Die Ideale (nach Schiller)
symphonische Dichtung für großes Orchester[1])

neben den andern einsätzigen Dichtungen Liszt's einen Platz für sich einnehmen. Die elegische Lyrik des Schiller'schen Gedichtes übergab der Dichtung Liszt's den Grundton. Seine tiefe geistige Resonanz, die jeder Weltlichkeit, betreffe sie äußeren Glanz oder innere Leidenschaften, ferne steht, hat die Musik Liszt's in eine Geistesregion gestellt, welche die Entfaltung kämpfender Gewalten bereits zurückgelegt hat. Der kontemplative Charakter des Gedichts bestimmt auch hier die lyrische Linie. Ohne die Sättigung und den Schwung des Gefühls oder die Kraft seines Glanzes aufzugeben, bleibt sie im Reflex einer der Gegenwart entschwundenen Zeit. Ein lyrischer Rückblick wird immer eine epische Färbung tragen, selbst wenn er bis zur Kraft der Unmittelbarkeit sich steigert. Und diese ist der Innerlichkeit der „Ideale" Liszt's wie tiefes Sonnengold eingeprägt. Das melodische Element herrscht vor — leidenschaftslos und doch voll Leidenschaft der Kraft, dabei von intensivem Glanz; die Harmonien sind edel, schön, in der Mitte jenes Wohlklangs, der die Dissonanz wohl in sich trägt, aber mehr in ihrem gefühlsteigernden als in ihrem knotenschürzenden, tragischen Element. Das Orchester bleibt bezüglich der Zusammenstellung der Instrumente — mit Betonung der Holzblasinstrumente

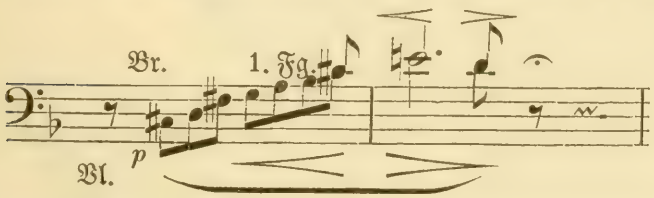
1) Edirt 1859 —: Breitkopf & Härtel.

— in seiner Normalgrenze, bezüglich seiner Instrumentation wird es zum Poeten. Schon die Einleitung bekundet das:





Schmerzvoll und herb stoßen die Holzbläser einen Klagelaut hervor, dessen innere Bedrückung die in die Tiefe sich verlierenden dumpfen **pizzicati** der Kontrabässe verrathen. Diesen Laut der Klage fängt das Horn auf und leiht ihm die Sprache edler Trauer. Einen noch intensiveren Laut der Holzbläser setzt die Klarinette fort, indem sie die Trauerstrophe des Hornes, aber in innigerem Melodieschritt, höher trägt und wie dort, leise verhallt. Gedrängter im Gefühl, erklingen nochmals jetzt mehrere Harmoniestöße, deren letzter weit hinaushallt und die **pizzicati** hinter sich läßt. Eine Mollskala der tiefen Streichinstrumente steigt leise zur Höhe, während auf ihre melodische Spitze das Fagott (bei ihrer, um eine Quart erhöhten Wiederholung



das Horn) einen fahlen Schein wirft. Die ganze Einleitung hat etwas Einsames. Über die Einsamkeit, den Schmerz und die Klage breitet der individuelle Klang der Instrumente einen epischen Schleier.

Doch nicht allein in dem der Vergangenheit zugewandten Blick der „Ideale" ist ihre Ausnahmsstellung zu suchen. Noch ein anderes Moment tritt hinzu. Dieses beruht auf der dichterischen Behandlung der Motive, deren Princip der Meister nirgends so bis zur greifbaren Zuspitzung durchgeführt hat, wie hier, und das darzulegen die wesentliche Aufgabe unserer Analyse sein soll.

Liszt hat drei Hauptstimmungen des Schiller'schen Gedichts seinem Symphoniegedicht zu Grunde gelegt: Aufschwung, die Stimmung des „allmächt'gen Strebens, die enge Brust ein kreisend All" — die Jünglingsstimmung des Genius, die von Idealen umrauscht, ihnen nachzieht:

„Bis an des Äthers bleichste Sterne
Erhob ihn der Entwürfe Flug;
Nichts war so hoch und nichts so ferne
Wohin ihr Flügel ihn nicht trug" —

Enttäuschung, von Schiller eingeleitet mit den Worten:

„Doch ach! schon auf des Weges Mitte
Verloren die Begleiter sich;
Sie wandten treulos ihre Schritte,
Und einer nach dem andern wich.
Und immer stiller ward's und immer
Verlassner auf dem rauhen Weg" —

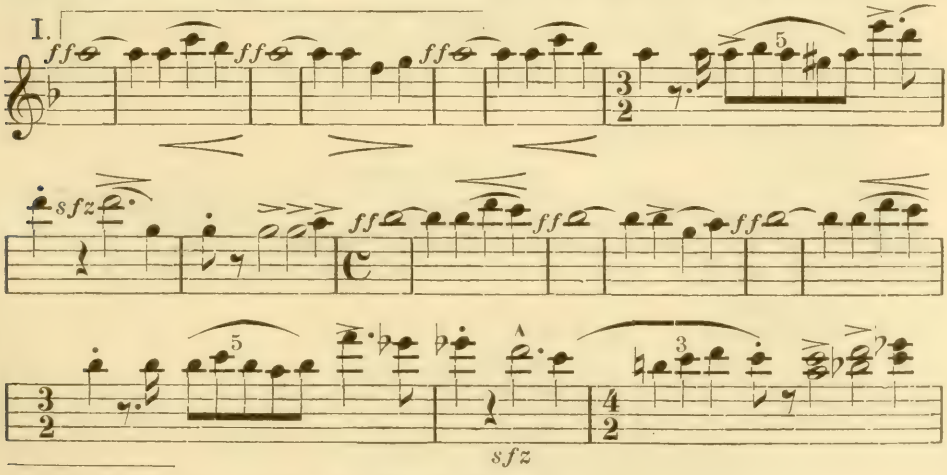
und endlich Beschäftigung, die Stimmung der Vernunft und des Willens, die „der Seele Sturm beschwört",

— — „die nie ermattet,
Die langsam schafft und nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht."

Mit diesen Stimmungen folgte Liszt der Führung Schiller's. Ihrer Ausführung fügte er noch einen glänzenden Schlußsatz, Apotheose, hinzu, mit welcher er gleichsam dem rückwärts

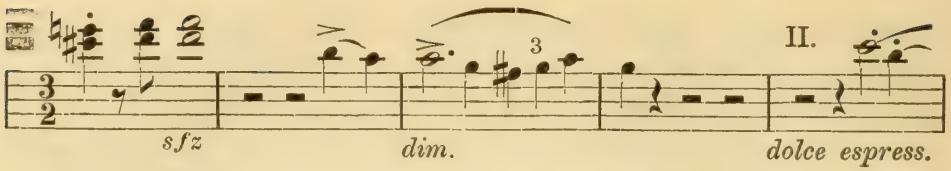
schauenden Blick die Gegenwart rettet. Er motivirt ihn mit den Worten:[1] „Das Festhalten und dabei die unaufhaltsame Bethätigung des Ideals ist unsers Lebens höchster Zweck. In diesem Sinne erlaubte ich mir das Schiller'sche Gedicht zu ergänzen durch die jubelnd bekräftigende Wiederaufnahme der im ersten Satz vorausgegangenen Motive als Schluß-Apotheose."

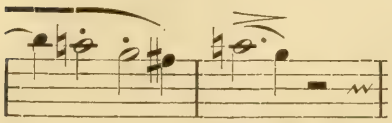
Die genannten drei Hauptstimmungen entwickelt Liszt auf Grundlage zweier Themen, die den Einzelstimmungen sowohl, als auch dem psychologischen Verlauf derselben (nach dem Text) die dichterischen Keime und Motive geben, die wieder zu Themen werden. Andere Themen, die das Werk enthält, stehen, vom dichterischen Standpunkt aus, zu jenen in zweiter und dritter Linie, wie die Ausführung eines Gedankens zu dem Gedanken selbst. Vom musikalischen Standpunkt aus sind sie die Seiten- und Gegenthemen formeller und technischer Gestaltung. Auf das erste der beiden Themen fällt der Hauptaccent. Seine ersten vier Takte[2] bilden den leitenden Gedanken und geben dem Werke die ideelle Basis. Es hält nicht schwer aus der Behandlung dieses Motivs den Gedanken zu erkennen, welchen der Meister mit ihm verband: es ist der Träger der Ideale, deren Banner wir entfalten, unter denen wir streben, leiden und überwinden. Wenn ich es daher zur Unterscheidung von den andern „Idealmotiv" nenne, glaube ich keinem Mißverständnis entgegen zu gehen. Dasselbe an der Spitze, stellt sich das erste Hauptthema mit seinen motivischen Nebenranken, als auch mit dem zweiten Hauptthema, das sich dem ersten Themenkomplex unmittelbar anschließt, wie folgt dar:



1) Partitur der „Ideale", S. 76, Anm.

2) Das mehrfach besprochene Thema aus dem „Künstler-Chor".





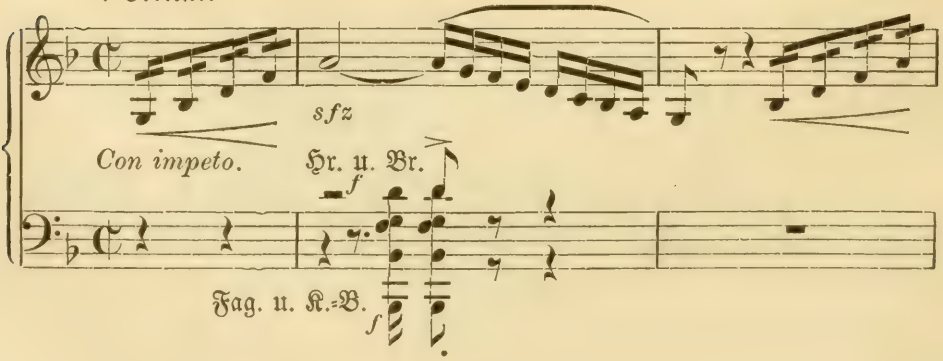
(Part. S. 14.)

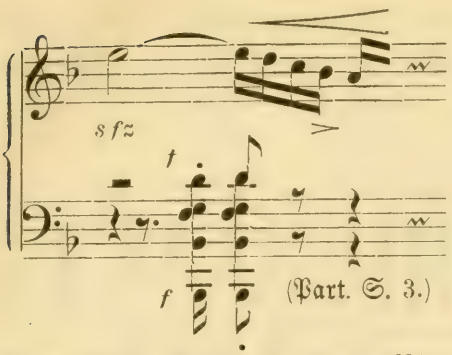
Der musikalische Satzbau der „Ideale" folgt ebenfalls dem dichterischen Princip, wie annähernd in dem Maße nur noch die symphonische Dichtung „Hamlet". Die Sätze fließen ineinander wie dichterischer Redestrom, dessen Rhythmik den Wendungen der Phantasie folgt und sie im lebendigen Pulsschlag ihrer selbst begleitet. In freiester Bewegung Gestalt geworden, lassen sie dennoch die historische Formgliederung der Symphonie als Untergrund hindurchschimmern. Der Aufschwung — **Allegro spirituoso** — übernimmt die musikalische Verarbeitung der Motive, ähnlich einem ersten Sonatensatz; die Enttäuschung — **Andante maestoso** — vertritt den liedartigen Satz; die Beschäftigung — **Allegretto mosso** — stellt ihm den Kontrast entgegen; und die Apotheose — ein **Maestoso** — beschließt als Finale das Werk. Dimensionell beansprucht der Aufschwung die Hälfte des Ganzen.

Treten wir der Tondichtung näher.

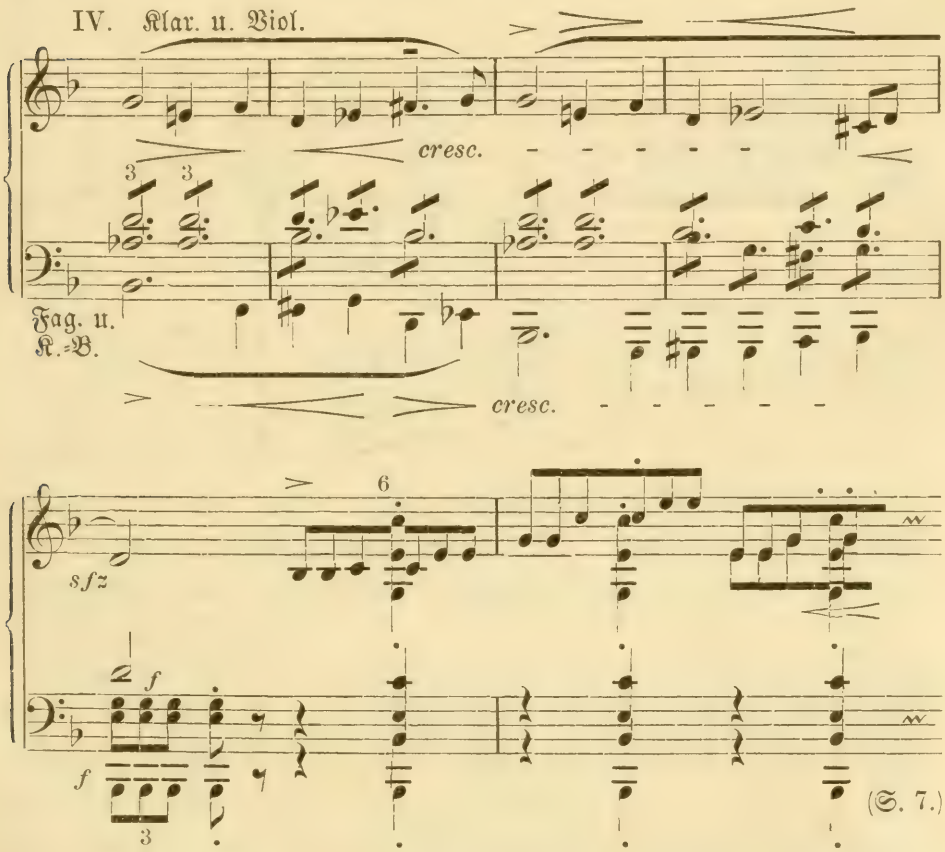
Die fünfundzwanzigtaktige Einleitung, welche die rückblickende Stellung des Dichters ausspricht — sie ist der „Enttäuschung" entnommen — führt nach kurzer Fermate zum ersten Satz. Eine breit angelegte Violinpassage — ihr Moll-Dreiklang mit kleiner Septime ist dem Werke tief einverleibt —, noch von der Herbe der Einleitung getränkt, fast dürftig begleitet, kreist stürmisch zur Höhe und durchmißt im kühnen Aufflug die ganze Tonregion.

III. *Allegro spirituoso.*
1. Violine.



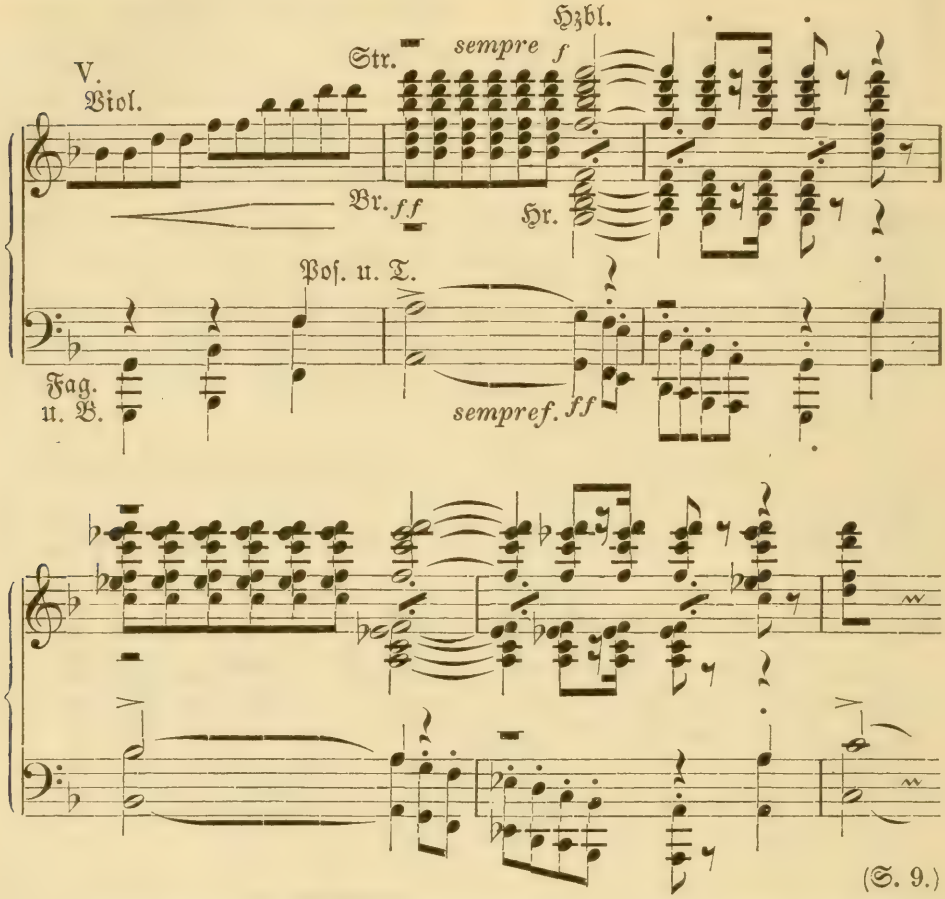


Im achttaktig hellen Zickzacklauf stürzt sie sich wieder zurück zu ihrem Anfangsmotiv, um dieses in der mittleren Tonlage piano festzuhalten. Die Violinen theilen sich, die Instrumente legen sich zu Stimmen auseinander, die bebend und strebend das Aufflugmotiv, bald in ihrer Mitte, bald an ihrer Spitze, aus dem Innern der Seele heraus tragen und singen. Die Herbe des Beschauers ist zurückgetreten und die Kraft der Phantasie gestaltet den rückschauenden zum gegenwärtigen Moment. Zwei Gedanken treten aus dem inneren Wogen treibend und beseelend hervor



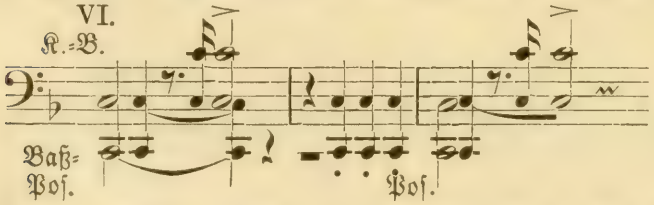
und verbinden sich allmählig zu gleichzeitigem Gesang, dessen Violinen, vorbereitet von den Bässen, sich abermals zu einer breitgegliederten unisono-Passage verbinden, im edelsten Wohlklang harmonischer Töne, in dreimaligem Aufstieg, emportreiben und auf erreichter Höhe in gleicher Bewegung und Harmonie hier bebend

verharren, während die Bläser die letztere rhythmisch verdichten, und die Bässe, drängenden Tubaruf an ihrer Spitze, das Bild strebender Bewegung festhalten (S. 9—11).



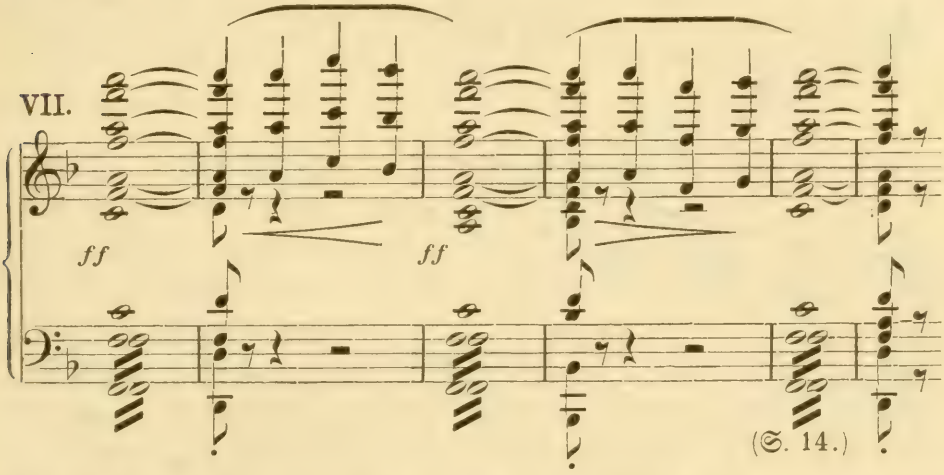
(S. 9.)

Diese Stelle kühn geschwellter Kraft bildet den ersten Höhepunkt des Aufschwungs. In ihrem Verlaufe steigert sich die Bewegung. Es wogen auf markigem Baß (S. 11) die Instrumente

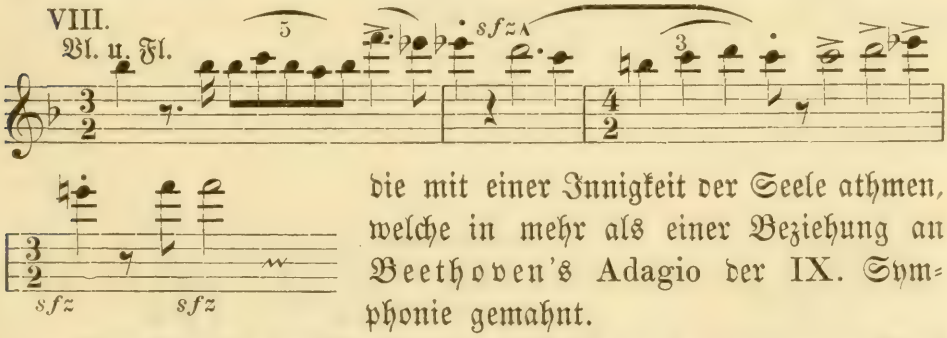


in kurzen melodischen Wendungen in einander, das Vibrato der Saiteninstrumente zieht sich zu stark markirtem Lauf (S. 13) der Violinen zusammen, die zu Heerführerinnen eines unbeschreiblich erregenden Crescendos werden, das im Wesentlichen dem Streichchor übergeben, sich in Gegenbewegung entwickelt. Die Violinen steigen vibrirend ununterbrochen drei Oktaven hindurch Schritt um Schritt diatonisch empor, die Bässe Schritt um Schritt abwärts, jeder Baßton der

Träger eines Akkordes. Die Bewegung koncentrirt sich noch durch die Wiederholung der letzten Oktavsteigung. So, die Violinen nach oben, die Bässe nach unten, inmitten der Harmonien treibende Hörner und Trompeten, stürmt es bebend ausgebreiteten Flügels dem Sonnenlichte zu, das jetzt im strahlenden Vollton aller Instrumente in dem Idealmotiv ertönt. Aber so jubelgroß auch

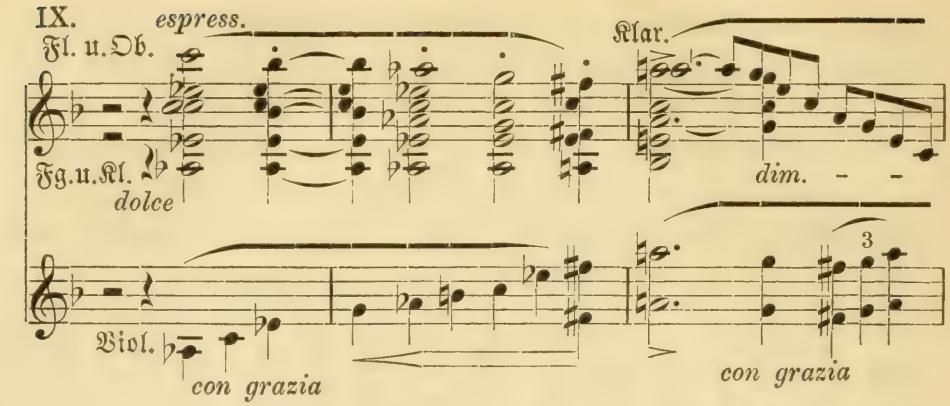


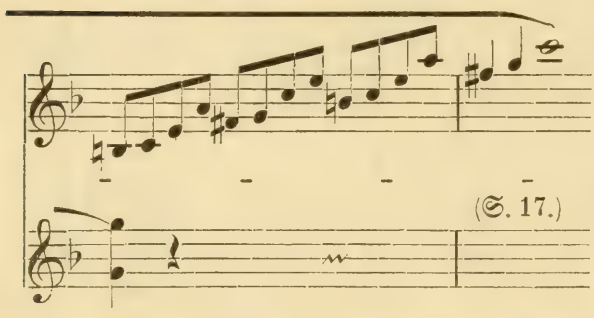
die Macht der Begeisterung ist, sie tritt zurück vor der feierlichen Gewalt, die dasselbe ausströmt. Diese hohe gehaltene Stimmung theilt sich von hier dem ganzen Thema, und von da der ganzen Dichtung mit. Sie giebt dem Schwung der Begeisterung, der „bis zu des Äthers bleichsten Sternen" sich erhebt, das Maß und verklärt ihn zur Schönheit. Das wenigstens lesen wir aus den Motiven des Themas, insbesondere aus den Stellen (S. 16 u. f.):



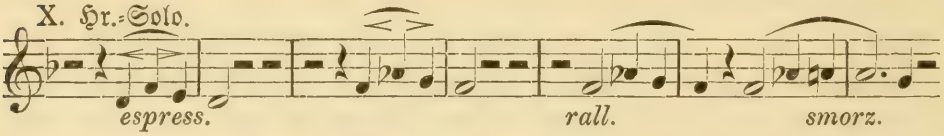
die mit einer Innigkeit der Seele athmen, welche in mehr als einer Beziehung an Beethoven's Adagio der IX. Symphonie gemahnt.

Der Eintritt des Idealmotivs schließt den vorbereitenden Theil der Komposition, und die Bearbeitung der Themen trägt die Stimmung weiter und entwickelt sie. Jetzt ist es das zweite Hauptthema, das nebst dem graziösen Motiv des ersten sie in stille Höhen bannt. Träumerisch innig verketten sich beide im Klange der Saiten- und Holzblasinstrumente auf dem Untergrund

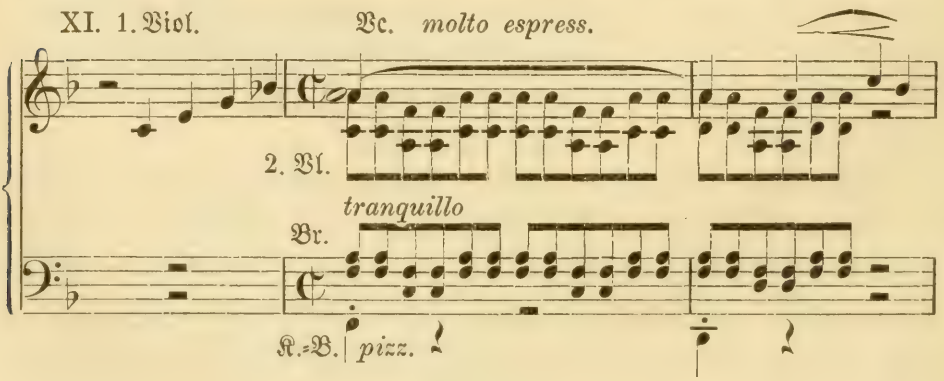


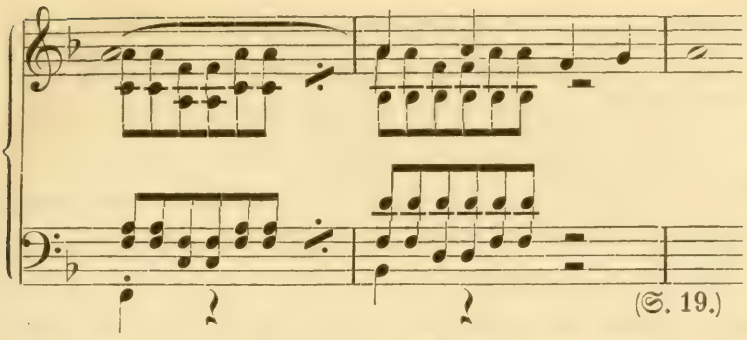


durchsichtiger Harmonien. Abwechselnd übernehmen die Flöte und Oboe, dann die Violine und Bratsche u. s. f. die Hauptstimme, während die Klarinette, dann die Violine, die Flöte anmuthig verbindende Ranken von einer Gruppe zur andern ziehen. Sie verhallen in der Höhe, ein gleichzeitiges Hornsolo aber läßt



den Traum der Seele ahnen. Das Violoncello nimmt den Anlauf auf und führt ihn fort zur Strophe, unter ihr ein sanftes Schaukeln der Violinen, ein leiser pizzicato-Ton des Basses, der die Bewegung mißt. Es entwickelt sich ein Satz im motivischen Wechselgesang der Instrumente, innig bis zur Inbrunst. In seinem

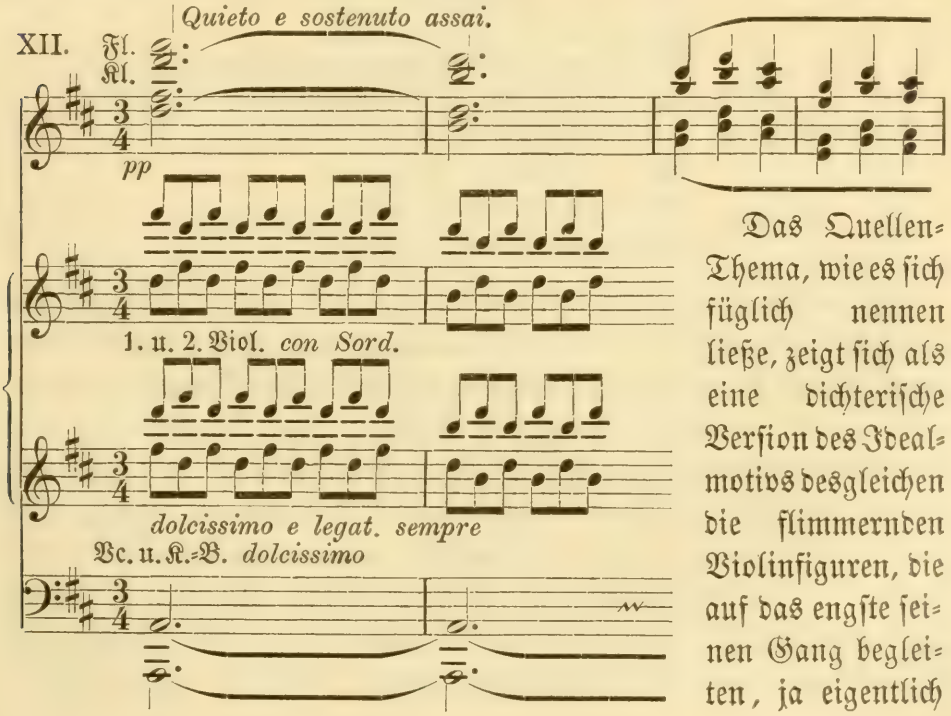




Hintergrund fühlt man das hohe Begeisterungslied (man vergleiche obige Stelle mit Beispiel VII), dessen Atome, jetzt beseelende Geister, die Brust durchziehen:

„Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Widerhall."

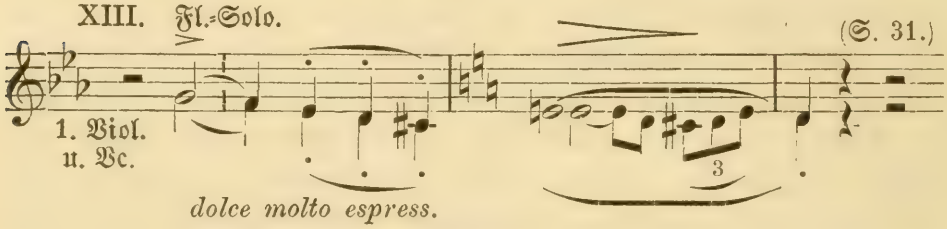
Diese poetische Schilderung, in welcher Natur und Mensch als Seele zusammenfließen, tönt uns jetzt aus der Musik als eine Naturstimmung von absolutem Wohllaut wieder. Tonart, Takt und Zeitmaß wechseln. Der motivische Gesang tritt zurück und der Akkord bildet die Basis des Seitensatzes, dessen Reiz auf seinem Klangzauber beruht. Lange pianissimo-Orgelpunkte (A, Fis, Es) der Streichbässe, abwechselnd mit gleich lang und gleich leise gehaltenen Harmonien der Flöten und Oboen der Oberstimme, umweben mit träumendem Klingen den leisen „Silberfall der singenden Quellen", die im süßen Klang von Terzen abwärts ziehen:



Das Quellen-Thema, wie es sich füglich nennen ließe, zeigt sich als eine dichterische Version des Ideal-motivs desgleichen die flimmernden Violinfiguren, die auf das engste seinen Gang begleiten, ja eigentlich

aus ihm herausfließen —: die Beseelung der Natur aus einem Gefühl, aus einer Idee heraus, wie man es eben nennen will. Die Violinbewegung durchzieht als Charakteristikon den ganzen Satz, ebenso die schon erwähnten gehaltenen Töne. Kein zweites Thema tritt in das Naturbild, aber zwei Mal tönt das Horn-Solo der Einleitung hinein —: bedeutet es die fühlende Menschenseele als Gedanke der Natur?

Die zitternde Triolenbewegung der Violinen tritt mit hinüber in einen neuen, musikalisch festgefügten Satz ($^1/_4$-Takt, Cdur), welcher das Naturbild zu einem Seelenbild erweitert. Sein Thema ist das zweite Hauptthema, welches jetzt nicht im schwebenden Zustand der Synkope wie früher (S. 17), sondern im warmen Pulsschlag gleichtheiliger Bewegung ertönt:



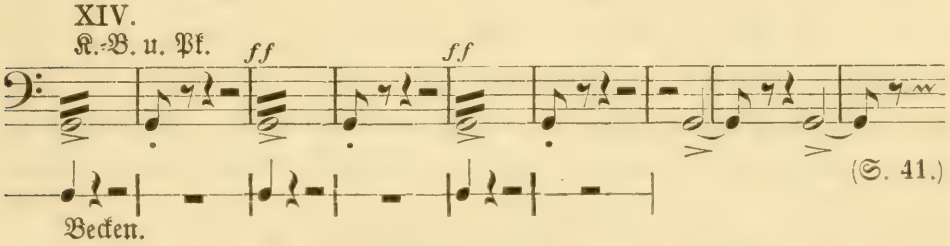
Es bildet den Grundton zu der hochfliegenden Stimmung, von dem Dichter mit den Worten gezeichnet:

„Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloß,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoß:
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,
Bis sie zu athmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust."

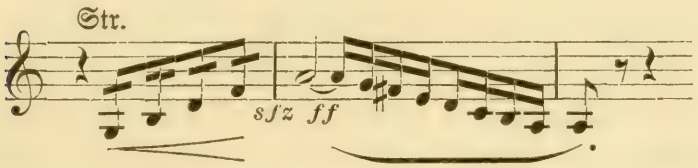
Die jetzige Physiognomie des Themas zeigt eine gewisse Stammverwandtschaft mit dem III. Thema der „Faust"-Symphonie. Auch in der Bearbeitung. Erst ruhig im leisen Sehnen der Mittelstimmen, allmählich inbrünstig flehend, theilt es sich nach und nach allen Instrumenten mit, ohne die Hüllen zu sprengen und das helle Licht des forte festzuhalten. Dazwischen tauchen, als wollten sie der inneren treibenden Gewalt ein Wort leihen, Anklänge an das Idealmotiv in kurzen Abrissen aus dem Drängen der Töne auf. Endlich bricht dasselbe aus dem Wogen der Dichterbrust wie ein Jubelstrahl hervor. — In der „Faust"-

Symphonie (um nochmals auf die berührte Verwandtschaft zurückzukommen) dichtet sich das Wogen zum schattenhaften Traumbild, hier befreit es sich im Jubelklang der Begeisterung. —

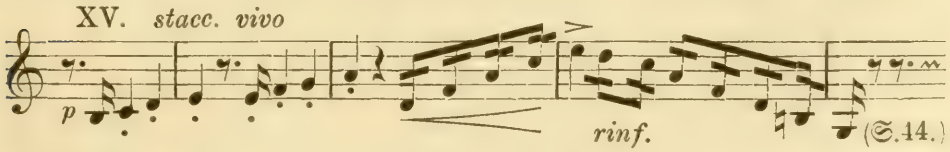
Wie bei seinem ersten Eintritt, ertönt auch jetzt das Idealmotiv im vollen Harmonienglanze, der durch drei blinkende Beckenschläge — die einzigen, die im „Aufschwung" notirt sind — erhöht scheint; dabei aber ist er ein anderer geworden, wie der Baß es erklärt. Dieser, ein rhythmisirter bebender Orgelpunkt auf G als Dominante von C:



hebt die feierlich-abgeschlossene Haltung auf, welche die dortige Inauguration des Motivs charakterisirt. Über ihm rauscht es Allegro molto mosso verschärften Accentes, im Charakter eines psychologischen, auf noch weitere Höhenzüge hinweisenden Durchgangspunktes an uns vorüber und mündet in den dritten, den Wiederholungstheil des „Aufschwungs" mit dem Thema (vergl. Beispiel III., jetzt h statt b):



Unter dem Zeichen des eben erwähnten Durchgangspunktes, trägt die Wiederholung des ersten Theils diesen gleichsam höher und bildet ihm wesentlich neue Züge ein. Das jetzt strahlendere und klanggesättigtere Anstürmen der Violinen nimmt, gegen früher, eine andere Wendung. Im leichten, graziösen Tändelschritt verwebt sich ihm spielend folgender Gedanke:



der in seinem Hintergrund die den Satz weiterführende Textesworte birgt:

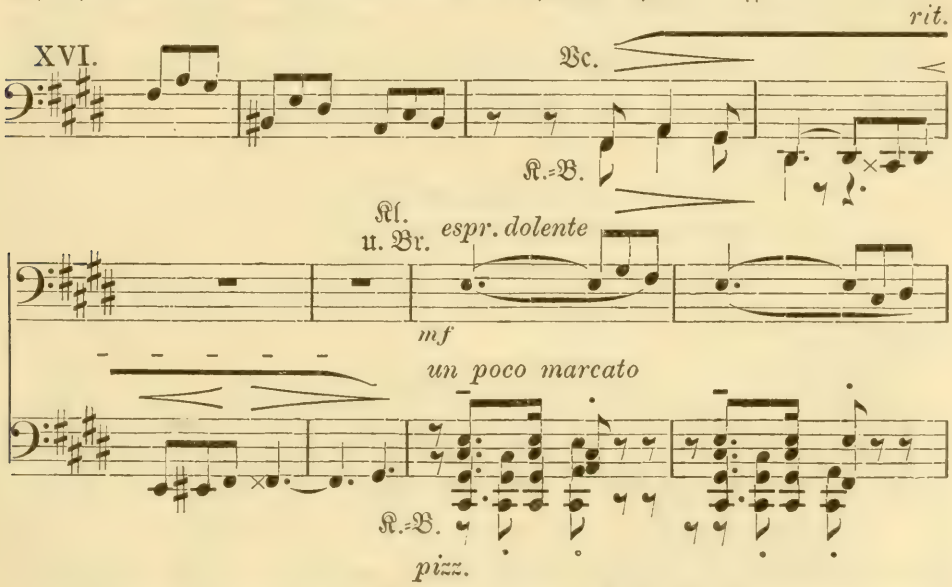
„Wie tanzte vor des Lebens Wogen
Die luſtige Begleitung her:
Die Liebe mit dem ſüßen Lohne,
Das Glück mit ſeinem goldnen Kranz,
Der Ruhm mit ſeiner Sternenkrone,
Die Wahrheit in der Sonne Glanz!"

Nur ſporadiſch klingt der Roſenzauber. Das ſtolze Aufſtürmen der Geigen ergreift abermals (jetzt auf Fis) das Idealmotiv als: „Glück mit ſeinem goldenen Kranz", dann nochmals (auf Es) als: „Ruhm mit ſeiner Sternenkrone" und endlich (E dur) als: „Wahrheit in der Sonne Glanz". Majeſtätiſch getragen vom Chor der Poſaunen, erſchallt es dieſes letzte Mal wie Siegesklang. Es ſetzt ſich zum Hauptthema fort, das jetzt vollſtändig an uns vorüberzieht. Unwillkürlich ruft es uns des Meiſters oft gebrauchtes Wort vor die Seele: „Die Schönheit iſt der Glanz der Wahrheit." — Die dreimalige Wiederholung des bedeutungsvollen Motivs bildet unter ſich, ſowohl dynamiſch und modulatoriſch, als auch durch Accente und Inſtrumentirung einen Höhenzug der Steigerung, zugleich den Hochpunkt der ganzen Kompoſition. Dem erſten Hauptthema folgt, wie anfangs, das zweite Thema mit ſeiner Verarbeitung und bringt eben ſo anmuthig wie ausdrucksvoll die hohe Stimmung der ſoeben beſprochenen Pointe zum Ausklang. Die Inſtrumente treten mehr und mehr zurück; nur eine Violine bleibt und ſteigt leiſe und langſameren Ganges aufwärts. Auf dem hohen cis verharrt ſie, ein Hauch.

Aus dieſem Cis bricht der erſte Wehlaut der „Enttäuſchung" hervor. Die Einleitung der „Ideale" mit ihrem herben Klang ſteht an ihrer Spitze und führt die Stimmung wieder zurück zur beſchauenden Lyrik. Das innere Auge noch auf die Begleiter gerichtet, die „ſchon auf des Weges Mitte ſich verloren", ſpricht ein **Andante mesto** in **Cis moll** — zu dem ſich die Einleitung wie eine Überſchrift verhält — die Trauer der Vereinſamung in tief elegiſchem Klange aus: die Trauer eines Großen, der ſie gebeugten Hauptes und thränenden Blicks auf dem Wege zu den hohen Zielen des Geiſtes wie ein Naturnothwendiges auf ſich nimmt ohne Murren, ohne das Steuer zu verändern. Der kurze Satz ſelbſt baſirt auf liedartige, aber durchaus freie periodiſche Gliederung. Dem Charakter der Form und der Stimmung gemäß, herrſcht das Geſangliche vor, wobei die Inſtrumentation als ſolche

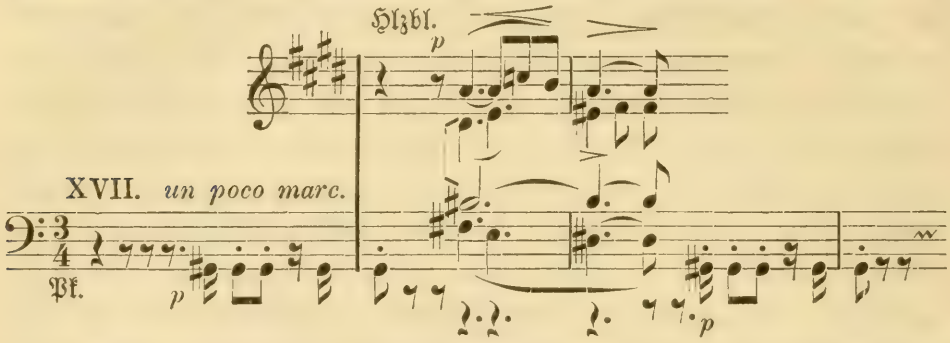
dichterisch mitwirkt. Zu Gruppen verschmolzen, klingen die Instrumente begleitend, sinnend, klagend, tröstend wie unter herbstlichen Schleiern. Den motivischen Hauptstoff giebt das Idealmotiv und das zweite Hauptthema, beide abermals umgebildet. Das erstere mit seinen Varianten beherrscht den ganzen Satz, das zweite aber tritt erst im Repetitionstheil ein. Auch das Bild beseelter Natur spielt in die Elegie herüber, ja dient ihr vom Standpunkt des formellen Aufbaues des Ganzen aus gewissermaßen zur Folie. Denn beide, so kontrastirend sie sind, bilden psychologische Entwickelungspunkte, deren zweiter vom ersten bedingt ist. Es muß daher ein feinsinniger Zug des Meisters genannt werden, Motive von dort ihm einzubilden, wie gleich anfangs, wo der erste Gang des Quellmotivs, obwohl denselben Instrumenten wie dort übergeben, jedoch harmonisch und in seinem Beiwerk verändert, wie ein klagender Schatten sich zur Erde senkt (S. 59).

Von großer innerlicher Feinheit sind die Übergänge von einer Satzgruppe zur andern; die eine bringen sie zum Aus- und zugleich die andere zum Vorausklingen. Der eben erwähnte Gang z. B. kommt durch das Violoncello und den Kontrabaß zum Verklingen, indem sie sein Motiv wie im Refrain, aber rythmisch verschoben, wiederholen und zugleich das nach einer dreitaktigen melodischen Phrase des Violoncells eintretende Thema ahnen lassen:



In wie anderem Klang erscheint das Thema gegen ehemals! Keine Pracht, kein helles Dur: ein dolente von Trauerrhythmen begleitet, der Stropheneinschnitt (der vierte Takt) ein tiefes

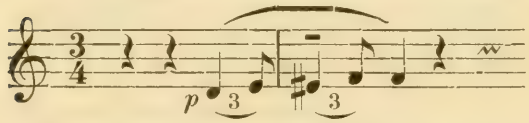
Klagewort, das beredt und bewegter werdend das Übergewicht erlangt und in einen achttaktigen ergreifenden Seitensatz ($^3/_4$-Takt) mündet. Als poche eine Geisterhand, erklingt dumpf ein Pauken-Solo, das



drei Mal unverändert mit dem höher steigenden Trauermotiv der Holzbläser alternirt und die Stelle des Gedichtes zum Ausdruck bringt:

„Von all dem rauschenden Geleite
Wer harrte liebend bei mir aus?
Wer steht mir tröstend noch zur Seite
Und folgt mir bis zum finstern Haus?"

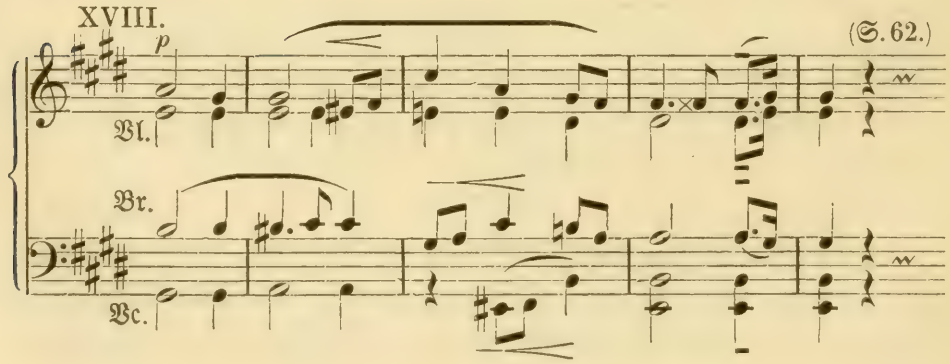
Dieser Seiten- und der nun folgende Mittelsatz sind wieder mit einem, diesmal an die Bratsche und das Violoncello vertheilten Übergang (sechs Takte) verbunden. Sein Motiv, das ursprünglich



dem 1. Hauptthema angehört, ist hier der Nachklang einer Mittelstimme (XVII), dessen inniger Ton den Tröstungskeim des Mittelsatzes, die Antwort auf die eben verklungenen Fragen, in sich birgt;
nach Schiller:

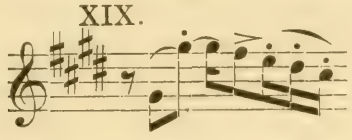
„Du, die Du alle Wunden heilest,
Der Freundschaft leise, zarte Hand,
Des Lebens Bürden liebend theilest,
Du, die ich frühe sucht' und fand! —"

nach Liszt:



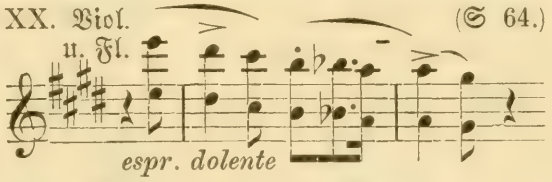
Wie innig mild und besänftigend klingt es aus dem Saitenchor heraus! Und die Flöten — vier Takte weiter — wie zart übernehmen sie das Amt der Beruhigung, indem sie das Quellmotiv einsetzen in einer Form, als sollte es die müde Seele in Schlummer wiegen! Lindernd löst es ihr die Thräne. So wenigstens fühlen wir das im vierten Takt des Andante mesto wurzelnde Violinmotiv:

XIX.

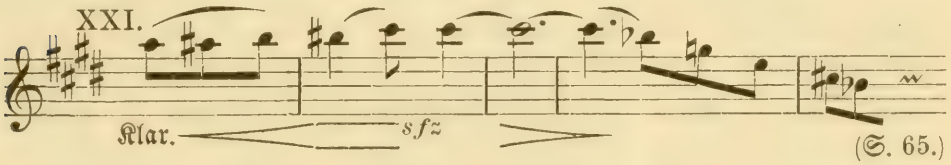


das nun im Wiederholungstheil ($^6/_8$-Takt) in die Trauermelodie Takt um Takt hineinträufelt, bis diese schweigt und das erwähnte zweite Thema, von ihm zustrebenden Arabesken der Klarinetten sanft umschlungen, wehmüthig und doch lichter sich in höherer Tonregion über die begleitenden Trauerrhythmen breitet, bis auch diese schweigen und nur noch Trosteslaute der Klarinette zu hören sind, die über eine milde Modulation der Flöten und Fagotte aufwärts drängend in der bekannten, jetzt zur Kraft der Innigkeit gesteigerten Wendung:

XX. Viol. u. Fl. (S. 64.)



XXI.

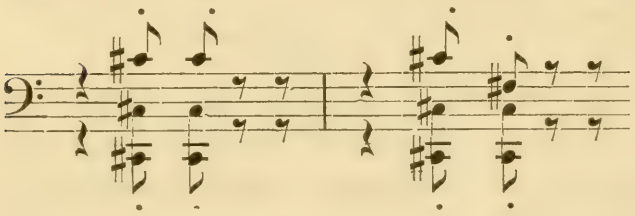


(S. 65.)

gipfeln und hier — auf dem cis — mit den andern Instrumenten zu einem verminderten Septimenakkord sich verschmelzen. Die Klarinette hält diesen fest und führt ihn in einem viertaktigen Gang verklingend abwärts zu dem Satze der „Beschäftigung."

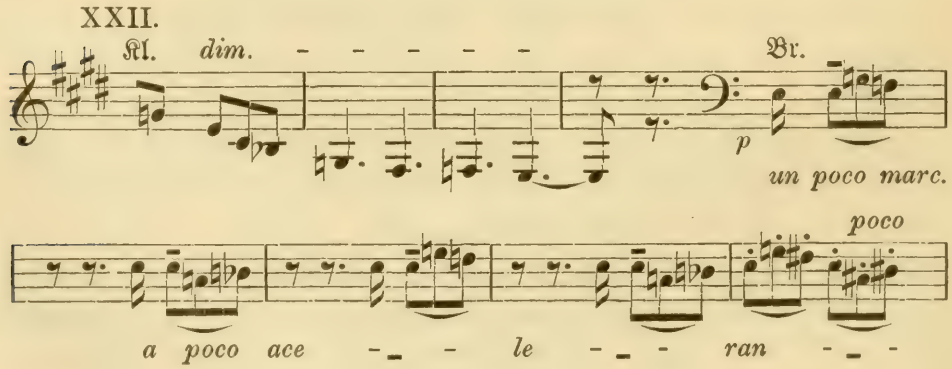
Über dem eben besprochenen Wiederholungstheil liegt, im Vergleich mit dem ersten Theil der „Enttäuschung", ein Hauch seelischer Verklärung. Wohl tönt uns aus ihm — fast könnte man sagen — Ton um Ton von da entgegen, aber der Schmerz, der sich dumpf in sich selbst zusammenzog, ist gewichen, die Trauermelodie ihrer Öde, die Begleitungsrhythmen ihrer Starrheit entrückt: der Mittelsatz steht dazwischen, er hat der Vereinsamung den Stachel genommen. Diese psychologische Wandlung des ersten Theils macht sich nicht nur durch seine Versetzung in die höhere Oktavlage und die hinzugetretenen Violinmotive, durch die hiermit in andere

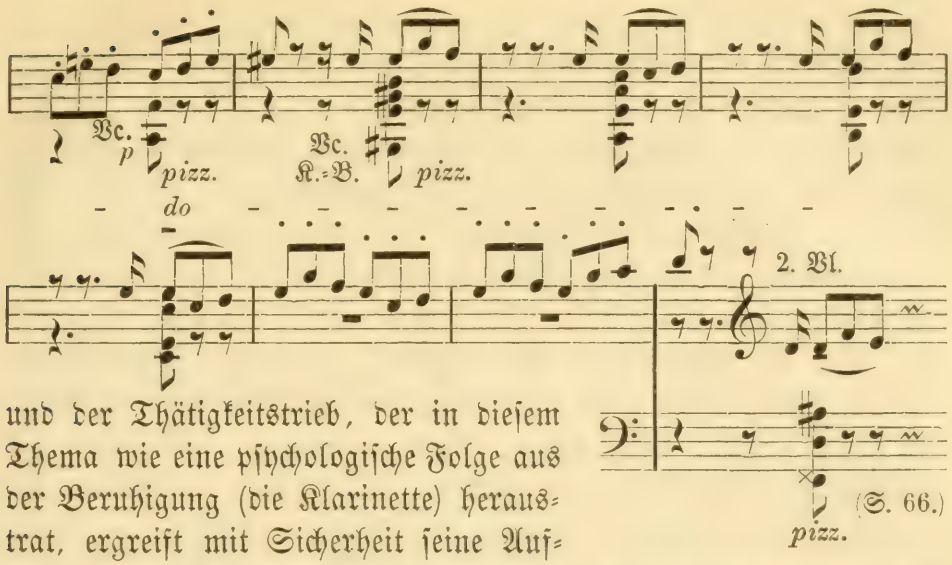
Ton- und Stimmungsregion gehobene und sich ausdehnende Stimmung fühlbar: viel mehr, oder wenigstens eben so sehr, durch eine andere Instrumentation. Dort ist die Melodie der tiefen Tonlage der Klarinette, die einen Abgrund von Schmerz in sich schließt, der aber durch den unisono-Mitgang der klagenden Bratsche edel gebunden ist, übergeben, — hier ertönt sie im verschleierten Klang eines Violoncell-Solos, verschmolzen mit dem schwermüthigen Klange des Horn. Dort sind die schweren, kurzathmigen Trauerrhythmen der Violoncelle durch die resonanzlosen **pizzicati** der drei Kontrabässe wie von tiefer Nacht umhüllt, — hier ist ihnen die Schwere und Düsterheit genommen: die Fagotte und Klarinetten, denen sie nun übertragen sind, hauchen ihnen einen versöhnenden Klang ein, und die **pizzicati** der Bratschen und Bässe:



haben sie dem Dunkel der Nacht entzogen.

Der erwähnte Gang der Klarinetten führt ohne dazwischen liegende Fermate und ohne Tempowechsel in den „Beschäftigung" überschriebenen Theil der „Ideale". Die Bratschen nehmen seinen letzten Ton — e — auf und scheinen ihn fortsetzen zu wollen, wenden ihn aber zu einem neuen Thema, dessen modulatorischer Weg sich noch gleichsam sucht, während es sich formell ausgeprägt zeigt. Erst seine Wiederholung, welcher ein drängender Baß mit gleichen Akkorden sich beigesellt, stellt seine inneren Verhältnisse fest:

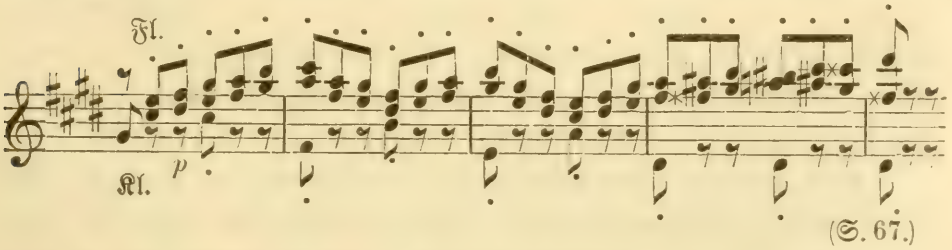




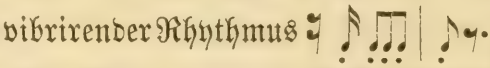
und der Thätigkeitstrieb, der in diesem Thema wie eine psychologische Folge aus der Beruhigung (die Klarinette) heraustrat, ergreift mit Sicherheit seine Aufgabe. Zugleich treibt er die Bewegung in dem poco a poco accelerando, das die zweimalige Wiederholung des Themas nicht losgiebt, vom Andante mesto in das Allegretto mosso (S. 67) — das Tempo des neuen Satzes.

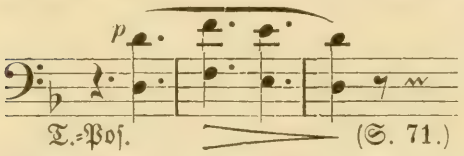
Liszt symbolisirt die Beschäftigung, die „zu dem Bau der Ewigkeiten zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht", durch eine Fuge —: als dem Einfügen der Idealität in die höhere Gesetzmäßigkeit und Ordnung. Es ist nicht schwer aus diesem charakteristisch prickelnden und rieselnden Thema mit seiner geräuschlosen und in sich koncentrirten Rastlosigkeit sein Urbild zu erkennen: das Idealmotiv, das nun gleichsam in Fleisch und Blut übergegangen, sich seiner ethischen Bestimmung im Weltenlauf bemächtigt.

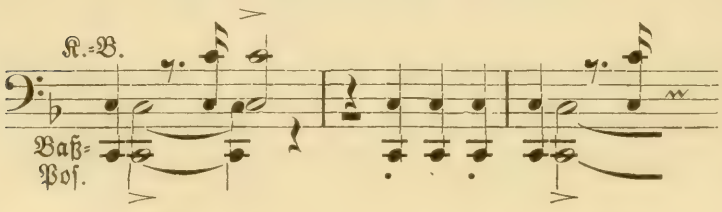
Obiges Thema, dessen erste Hälfte mit seiner Baßkonstellation auf das engste verwachsen bleibt, findet in der zweiten Hälfte sein Gegenthema in folgender Taktgruppe, deren springende Intervalle



jene charakteristisch ergänzt. Das Orchester ist aus dem Holzblas- und Streichchor kombinirt, doch so, daß beide als zwei Gruppen sich darstellen, von denen die eine die erste Hälfte des Themas

vertritt, während die andere im reizenden Wechselklang die zweite Hälfte in einer höheren oder tieferen Oktave übernimmt. Die ganze Fuge vollzieht sich im sempre piano. — Der Meister hat das Sandkornbild[1]) festgehalten und in feinstem Tonfiligran auf das kunstvollste durchgeführt. Jede Begleitungsstimme ist von dem fugischen Kreisgang ergriffen und in das durchsichtige Gewebe hineingezogen. Von besonderer Charakteristik ist die Engführung (S. 69Z), deren wesentlicher Theil der 1. und 2. Violine übergeben ist. Wie die Sandkörner leise rieseln! —, immer höher häufen sie sich, immer weiter wird der Raum, den sie bedecken. Nun scheint das Maß erreicht, beide Chöre treten zusammen. Ein Theil der Fugenstimmen eint sich zum Akkord (S. 71 Tz), in welchen das Hauptmotiv als vibrirender Rhythmus  sich leise fort- und festsetzt — zwanzig Takte hindurch währt diese Bewegung, das hohe f als Tonspitze: ein Orgelpunkt, anstatt im Baß, in der Höhe. Der andere Theil der Stimmen dagegen, die Bässe, geben das Thema nicht frei, das unterhalb der Rhythmen wie ein definirender Text dahinrieselt, dazwischen unterbrochen von den Tenorposaunen, die das erste Glied desselben Motivs in der Vergrößerung singen. — Die Lösung der Fuge tritt Seite 73 ein. Das hohe f der Akkord-tremoli findet seine tonale Bestimmung in dem C der Bässe:





mit deren Eintritt sich in einem Allegro spiritoso molto (C-Takt) der schon früher erwähnte Überleitungssatz im „Aufschwung" (S. 11—14) Note um Note wiederholt und das breitgeflügelte Crescendo, jetzt wie dort, in das feierlich strahlende Hauptthema sich ergießt.

Hier beginnt die „Apotheose" der „Ideale". Zugleich tritt die dichterische Behandlung der Motive zurück, und überläßt einer überwiegend instrumental-illustrativen Behandlung derselben, welche

1) Wie sehr Liszt der Sandkornidee huldigte, erzählte Seite 40.

unter dem leitenden Gedanken ihrer Verherrlichung steht, das Werk abzuschließen. Es ziehen nochmals die Hauptmomente des „Aufschwungs" an uns vorüber: das Idealmotiv, in seinem Gefolge die Innigkeit, die Motive seelischen Erwachens und geistigen Aufflugs — alle, wie in Kraft und Sonnenglanz getaucht. Den Schlußpunkt bildet ein crescendo (S. 93), welches das Hauptmotiv vibrirend:

vom pp bis zur höchsten Kraft des ff durch alle Tonlagen unter der gesteigerten Begleitung der Instrumente hindurchführt, auf der Höhe in $^3/_2$-Takt übergeht, und unter dem Beitritt der Posaunen, Pauken und Becken, breiten kirchlichen Pompes den Verherrlichungszug abschließt. —

Die umbildende Durchführung des Idealmotivs — eines Themas von nur fünf Tönen einfachster Kombination — läßt den unerschöpflichen Reichthum an Mitteln ahnen, welche dem Ton-Dichter zur symphonischen Verkörperung einer Stoffwelt, die das Gefühlsleben mit dem Gedankenleben vereint zum Ausdruck zu bringen die Aufgabe stellt, zu Gebote stehen. Die öftere Benützung dieses Themas aber giebt bezüglich Liszt's Schaffen die Vermuthung, ja bis zu einem gewissen Grad die Gewißheit, daß derartige Tongruppen als musikalisch-begriffliche Stimmungstypen in seiner Phantasie lebten, die in verschiedenen Werken immer wieder von neuem in neuer Wendung und Verbindung auftreten, aber dabei einen Stimmungskeim festhalten. Das ist auch bei jenem Motiv der Fall. Sein erster Keim liegt im Andante religioso der Berg-Symphonie (Part. S. 85). Die hier waltende Stimmung hat Liszt bei allen späteren Entwickelungen desselben als Grundstimmung festgehalten und von da aus auf den Stoff, mit dem er verbunden auftrat, jeweilig eine gehobene, feierliche, weihevolle und religiöse Stimmung gebreitet, wie in seinen Schiller-Dichtungen. Im Oratorium „Christus" findet sich diese Tontype ebenfalls vor. — Gegenüber Liszt's Phantasieleben wird sich voraussichtlich noch manches erschließen, zu dem möglicherweise die soeben nachgewiesene Stimmungstype als Wegweiser dient.

Liszt projektirte die „Ideale" im Sommer 1856, komponirte sie aber erst im folgenden Jahre, 1857, in Aachen, wo er, — so um Pfingsten herum — zu einer gesundheitlichen Kur sich

befand. Ihr Geschick ist im Konzertsaal, wie in der Kritik, zur Zeit[1]) noch nicht besiegelt. Ihre erste Aufführung, 1857 zu Weimar, entfesselte keine gegnerischen Stimmen, aber auch keine Stimmen entschiedener Sympathie. Auch später fanden sie keine Bahnbrecher unter den Kritikern. Fr. Brendel,[2]) L. A. Zellner,[3]) L. Köhler[4]) berührten sie, ohne näher auf sie einzugehen. Nur im Koncertsaal fanden sie zu jener Zeit einen ebenso entschiedenen wie heißblütigen Kämpfer in H. v. Bülow, der sie im Schiller-Jahr 1859 in Berlin zur Aufführung brachte — eine Aufführung, die gewissermaßen denkwürdig, aber überwiegend nach anderer als reinmusikalischer Seite, eine heftige Polemik[5]) entzündete —: es handelte sich dabei um den Anstand im Koncertsaal. Gegner des Fortschritts hatten ihr Mißfallen an den „Idealen" durch Zischen kund gegeben, v. Bülow legte Protest dagegen ein, indem er zornglühend auf das Podium sprang und jenen das Wort zuschleuderte: „Ich bitte die Herren Zischer den Saal zu verlassen; es ist in diesen Räumen nicht üblich zu zischen" — ein Zuruf, welchen eine spätere Zeit bezüglich Bülow's, dessen „maidenspeech im Koncertsaal" benannte.[6]) Zwei Wochen später brachte Bülow an derselben Stätte abermals das geschmähte Werk, den Taktstock aber führte der Komponist selbst, diesmal ohne Einspruch seitens der Zuhörerschaft. —

Von damals bis jetzt wurden die „Ideale" in verschiedenen Städten vorgeführt, fanden jedoch noch keinen durchschlagenden Erfolg. Am Werke liegt es nicht, oder auch —: es liegt am Werke; denn es bedarf mehr als alle anderen der symphonischen Dichtungen Liszt's des Dirigenten, der Poet mit dem Poeten ist.

„Die Ideale" nach Schiller bilden den Schluß der Schöpfungen, die sich mit poetischen Werken der großen Dichter

---

1) Wir schreiben gegenwärtig 1891.

2) „N. Z. f. M." 1857. Nr. 12 u. f.

3) „Blätter f. Musik" 1857 Nr. 78 u. f.

4) „N. Z. f. M." 1863, Nr. 12.

5) „Hans v. Bülow und die Berliner Kritik". Berlin, 1859, C. Nöhring.

6) Nebenbei bemerkt, würde es ein nicht unbedeutendes Material zur zeitgenössischen Musikkultur geben, wenn alle im Laufe der Jahre von diesem Streiter für die Ideale der Kunst „gehaltenen Reden", beleuchtet mit den jemaligen lokalen und allgemeinen Musikzuständen, als „Sammlung" zusammengetragen würden.

Weimars musikalisch identificirt haben. Als Ganzes betrachtet, reflektiren sie des Meisters Gesammtschaffen in den Hauptzügen seiner inhaltlichen, stylistischen und individuellen Eigenart. Ihr deutsch-nationaler Geist bekundet sich in der Richtung und Höhe des Inhalts und der Ideen, in der Kühnheit, Kraft und Tiefe ihres Erfassens, in der Innigkeit und poetischen Schwärmerei des Gefühls, sowie in der geistigen Besonnenheit der stofflichen Beherrschung.

XII.

Liszt's Kompositionen und Arbeiten deutsch-nationaler Richtung. (IV. Schluß.)

Ein Gesammt-Überblick —:

enthält die Zusammenstellung der Werke, Stücke, Übertragungen für Klavier und Orgel, Instrumentationen, Klavier-Partituren, Revisionen u. s. w. in acht Gruppen zusammengefaßt.

ber auch außerhalb des Kreises Herder-Göthe-Schiller bleiben noch manche andere Kompositionen Liszt's von entschieden deutsch-nationaler Richtung zu nennen, denen sich eine stattliche Reihe kompositorischer, musikalisch-glossirender, als auch Revisionsarbeiten gleichen Charakters anschließt. Ohne auf dieselben im Einzelnen einzugehen, auch ohne damit eine abschließende Grenzlinie geben zu wollen, sei hier versucht, sie übersichtlich zusammenzustellen, wobei wir auch die zu ihnen gehörenden Kompositionen heranziehen, welche ihrer Entstehung nach über die Weimarperiode Liszt's hinausgehen.

Das gilt zunächst gleich von dem größten und bedeutendsten der hier noch zu nennenden Werke, dem Oratorium „Die Legende von der h. Elisabeth", die größtentheils in Rom komponirt wurde. Der Stoff, deutschem Boden entsprossen, speciell dem Thüringer Legendenschatz angehörend, ist mit seiner religiösen Romantik und Gläubigkeit dem deutschen Gemüth nicht minder eng verwachsen, wie die Faust-Sage mit ihrem dämonischen Forscherdrang. Ja es läßt sich sogar nicht verkennen, daß diese einander so heterogenen Stoffe sich ergänzen als Fundamentalströmungen des deutschen Gemüths. Es wird darum immer ein ebenso merkwürdiger wie bestätigender Hinweis auf des Meisters weit umfassende, wie

specifisch deutsche Geistesrichtung bleiben, daß beider Stoffe sich sein Genius bemächtigt, dabei einen jeden in seiner Besonderheit erfaßt und musikalisch zum Kunstwerk höchsten Ranges von neuem verkörpert hat. Die „H. Elisabeth", in der allgemein geläufigen Form des Oratoriums, traf den deutsch-legendarischen Gemüthston so glücklich, daß sie sich bereits die Volksgunst errungen. Danach zu urtheilen, wäre sie vielleicht das deutscheste der Werke Liszt's.

Die andern Kompositionen sind mehr und weniger kurze Stücke instrumentaler und vokaler Gattung. Zu Gruppen zusammengefaßt, stellen sie sich dar, wie folgt:

Die erste Gruppe wendet sich an das Weimaraner Fürstenhaus und besteht aus dem (komp. 1853) Huldigungs-Marsch[1]) für großes Orchester zur Huldigungsfeier (am 28. Aug. 1853) des Großherzogs Karl Alexander v. Sachsen-Weimar; aus (komp. 1857) Weimars Volkslied[2]) (gedichtet von Peter Cornelius), dem feinsinnig ein Motiv aus dem Huldigungs-Marsch zu Grunde liegt, für vierstimmigen Männerchor in Ausgaben mit Orchester-, mit Klavier-Begleitung, für gemischten Chor, für Kinderchor zu Schulzwecken, für Klavier ꝛc.; aus den (komp. 1873) Wartburg-Liedern[3]) des lyrischen Festspiels: „Der Braut Willkomm auf Wartburg" (gedichtet von J. V. Scheffel) zur Vermählungsfeier des Erbgroßherzogs Karl August mit der Prinzessin Pauline v. Sachsen; und aus den (komp. 1875) Zwei Festgesängen[4]) zur Enthüllung des Karl August-Denkmals: Nr. 1 für Männerchor mit Blasinstrumenten, Nr. 2 Psalmverse für gemischten Chor mit Orgel und Blasinstrumenten.

Die Wartburg-Lieder bestehen, mit Ausnahme der Einleitung und des Chorgesangs: „An Frau Minne" (von Fürst Wetzlar), aus acht Minnegesängen für Bariton und Tenor, und repräsentiren die einstigen Sängerhelden der Wartburg. Das ganze Singspiel aber, das als „Der Braut Willkomm auf Wartburg" auf der Wartburg zur Aufführung kam, liegt nicht im Druck vor. In demselben treten nicht nur die Wartburgsänger Wolfram v. Eschenbach,

---

1) Edirt Partitur 1858: Bote & Bock, Berlin.
„ Klavierausgabe vom Komponisten 1863.
2) „ in allen Ausgaben 1858: T. F. A. Kühn, Weimar.
3) „ Klavierauszug 1876: C. F. Kahnt, Leipzig.
4) „ nach des Meisters Tod 1887: Hans Licht, Leipzig. dann: Fr. Kistner.

Heinr. v. Ofterdingen, Walther v. d. Vogelweide u. A. auf, sondern auch Dr. Martin Luther, in welchem die Thüringer Fürsten die Reformation beschützten. Von der Komposition dieser Partie abstrahirte der Meister, selbstverständlich nicht aus konfessionellen Gründen, wie damals protestantischer Eifer mäkelte, sondern aus Gründen des Taktes gegenüber „dem Rocke, den er trug".

Eine zweite Gruppe trägt an ihrer Spitze den überaus glänzenden, mächtig-stolzen und kühnen Deutschen Sieges-Marsch „Vom Fels zum Meer!" für großes Militärorchester.[1] Komponirt 1857 und Wilhelm I. König von Preußen gewidmet, erscheint dieser Hohenzollern-Marsch heute fast wie eine prophetische Vorausnahme der Erhebung des Hohenzollerschen Hauses zur deutschen Kaiserwürde. Seine äußere Entstehung verdankt er einem Preisrichteramt, das der Meister angenommen und ihn verurtheilt hatte nach Dutzenden zählende Manuskripte von Militärmärschen, alles seichte, nüchterne Schablonenarbeit, zu durchlesen. Zur Erholung von der ermüdenden Pflicht schrieb er selbst einen Marsch: den obigen, Titel und Motto in Gedanken.[2]

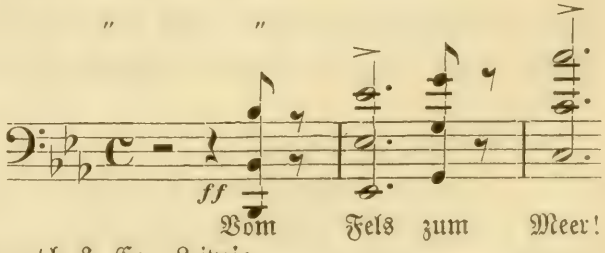
Außer diesem Marsch wären noch der 1860 komponirte Festmarsch[3] für Orchester, nach Motiven von Herzog Ernst v. Sachsen nebst den Klavierübertragungen zu 2 und 4 Händen zu nennen; sowie das 1870 komponirte akademische Stück »Gaudeamus igitur«,[4] Humoreske für Orchester, Soli und Chor (Dr. Gille gewidmet) zur Feier des hundertjähigen Jubiläums der akademischen Koncerte zu Jena 1870, ebenfalls dem Klavier übertragen. — Die schon früher erwähnte Koncert-Paraphrase[5] über dasselbe Thema, gehört gleichfalls zu dieser Gruppe.

Eine dritte Gruppe der Kompositionen deutscher Richtung Liszt's setzt sich aus seinen zahlreichen Liedern und Männer-

---

1) Edirt Partitur 1865: Schlesinger, Berlin.
Klavierausgabe „ „ „

2) Zu dem kraftvoll fliegenden Einleitungsmotiv pflegte der Meister flammenden Auges das Motto zu citiren:



3) Edirt 1860: Schuberth & Co., Leipzig.
4) „ 1870: „ „ „ „
5) Siehe II/1. Bd. S. 205.

chören nebst Quartetten zusammen, deren wir gleichfalls schon gedacht haben.[1])

Eine vierte Gruppe umschließt das große Gebiet seiner Lieder-Übertragung für Klavier[2]) und verwandter Arbeiten mit den Namen deutscher Komponisten: Beethoven,[3]) Fr. Schubert,[4]) Rob. Franz,[5]) R. Schumann mit Clara,[6]) Mendelssohn,[7]) K. M. v. Weber,[8]) R. Wagner,[9]) J. S. Bach[10]) (Orgelfugen), Mozart.[11])

---

1) Siehe II/1. Bd. S. 130 u. f., S. 139 u. f.
2) „ I. Bd. Kap. XXVI.
3) 1840 Adelaide Op. 46. Edirt 1840: Breitkopf & Härtel.
„ Geistliche Lieder von Gellert. Edirt 1840: Schuberth & Co.
1. Gottes Macht ꝛc.
2. Bitten.
3. Bußlied.
4. Vom Tode.
5. Die Liebe des Nächsten.
6. Die Ehre Gottes ꝛc.
1849 Beethoven's Lieder. Edirt 1849: Breitkopf & Härtel.
1. Mignon (Op. 75).
2. Mit einem gemalten Bande (aus Op. 83).
3. Freudvoll und leidvoll (aus Göthe's „Egmont", Op. 84).
4. Es war einmal ein König (aus Göthe's „Faust", Op. 75).
5. Wonne der Wehmuth (Op. 83).
6. Die Trommel gerühret (aus „Egmont").
„ An die ferne Geliebte. Liederkreis (Op. 88). 1850, Breitkopf & Härtel.
4) Siehe I. Bd. S. 510 u. f.
5) 1848: „Er ist gekommen im Sturm". Edirt 1849: Fr. Kistner, Leipzig.
1849: Lieder, 3 Hefte. „ „ Breitkopf & Härtel.
I. Schifferlieder Op. 2:
1. Auf geheimem Pfad.
2. Drüben geht die Sonne scheiden.
3. Trübe wird's ꝛc.
4. Sonnenuntergang.
5. Auf dem Teich ꝛc.
II. Drei Lieder:
1. Der Schalk (aus Op. 3).
2. Der Bote (aus Op. 8).
3. Meeresstille („ „ 8).
III. Vier Lieder:
1. Treibt der Sommer seine Rosen (Op. 8).
2. Gewitternacht (Op. 8).
3. Das ist ein Brausen und Heulen (Op. 8).
4. Frühling und Liebe (Op. 3).
6) Siehe II/1. Bd. S. 75 u. f.
7) „ „ „ S. 74 u. f.
8) 1846 (?) „Leyer und Schwert". Edirt 1848: Schlesinger.
1848 „Einsam bin ich". „ „ Schubert & Co.
1848 Schlummerlied. „ „ Fr. Kistner.
9) Siehe II/2. Bd. S. 71.
10) „ II/1. Bd. S. 157.
11) 1863 »Ave verum corpus«. Edirt 1865: C. F. Peters.
1864 Confutatis et Lacrymosa „ „ C. F. W. Siegel.

Eine fünfte Gruppe besteht aus einigen Übertragungen für die Orgel:

1852 Nicolai's Kirchliche Fest-Ouvertüre über den Choral Luther's: „Ein feste Burg ist unser Gott"; J. S. Bach's Einleitung und Fuge der Kantate: „Ich hatte viel Bekümmernis" 2c., seinen Choral: „Nun danket alle Gott", Mozart's: »Ave verum corpus«; R. Wagner's Pilgerchöre aus „Tannhäuser".

Eine sechste Gruppe weist Instrumentirungen auf, von denen oben an die einzig in ihrer Art dastehenden im Jahre 1859/60 für Herbeck symphonisch bearbeiteten Vier Märsche[1]) (ursprünglich für Klavier) von Fr. Schubert, zu nennen sind, desgleichen die 1860 für kleines Orchester bearbeiteten Begleitungen der Schubertschen Lieder:[2]) Die junge Nonne, Gretchen am Spinnrade, Lied der Mignon, Erlkönig, Doppelgänger, Abschied, von welchen die zwei letzteren[3]) nicht edirt sind. Sodann zwei Klavierwerke: die 1856 (?) für Klavier und Orchester bearbeitete große C dur-Phantasie Op. 15, ebenfalls Schubert's,[4]) und K. M. v. Weber's[5]) Polonaise brillante Op. 72 (Ad. Henselt gewidmet), dem Jahr 1852/53 zufallend.

Eine siebente Gruppe umfaßt die Klavier-Partituren[6]) der Septette von Beethoven und Nep. Hummel,[7]) der I.—IX. Symphonie Beethoven's,[8]) Ouvertüren K. M. v. Weber's[9]) und der „Tannhäuser"-Ouvertüre von R. Wagner.[10])

Eine achte Gruppe dieser dem deutschen Genius gewidmeten Arbeiten endlich besteht aus Revisionen, Bearbeitung und Glossirung (in Vortrag und Fingersatz) der Klavierwerke von

---

1) S. II/1. Bd. S. 16.
2) Edirt 1863: R. Forberg, Leipzig.
3) Nach R. Pohl's „Ges. Schr." II. Bd. S. 227 instrumentirte Liszt sechs Lieder. Da nur die ersten vier von Forberg veröffentlicht wurden, müssen die andern beiden irgendwo als MS. liegen.
4) Edirt 1857: Fr. Schreiber (später Spina), Wien.
5) „ 1853: M. Schlesinger, Berlin.
6) S. I. Bd. S. 285, 287.
7) S. II/1. Bd. S. 88, 89.
8) S. I. Bd. S. 413, 452, 533. II/1. Bd. S. 76.
Edition der Gesammtausgabe 1865: Breitkopf & Härtel.
9) S. II/1. Bd. S. 204, 283.
10) S. II/2. Bd. S. 71.

Fr. Schubert,[1]) K. M. v. Weber,[2]) der sämmtlichen Sonaten und Kompositionen für Kammermusik von Beethoven,[3]) sowie (1879) desselben Meisters Es dur- und C moll-Koncerts für Klavier und Orchester in einer Bearbeitung für zwei Klaviere,[4])

---

1) Edirt 1870: Cotta, Stuttgart. 2 Bände unter dem Titel: „Ausgewählte Sonaten und Solostücke für das Pianoforte".
1875 Zweite revidirte Auflage.
1880 2 Bde. Klavierstücke zu 4 Händen.

2) Edirt 1870: Cotta, Stuttgart. 2 Bde. — Titel: „Ausgewählte Sonaten und Solostücke für das Pianoforte".
„ 1875: Zweite revidirte Auflage.

3) Edirt 1857/58: J. Holle's Nachf., Wolfenbüttel.
Sie erschienen in zehn Bänden der Holle-Ausgabe der Werke Beethoven's wie folgt:
I. Band. Klaviersonaten: Opus 2, 7, 10, 13, 14, 22, 26, 27, 28, 31,
II. „ „ „ 49, 53, 54, 57, 78, 79, 81, 90, 101, 106, 109, 110, 111; drei Sonaten aus den Kinderjahren; zwei leichte Sonatinen.
III. „ Variationen (sämmtl. f. Klav.): Opus 34, 35, 76, 120; und sechzehn Variationenwerke ohne Opuszahl.
IV. „ Diverse Kompositionen für Klavier.
A. Bagatellen Op. 33, 119, 126; Fantaisie Op. 77; Menuett (Es dur), zwölf Menuetten, Militärmarsch, Polonaise Op. 89; Präludium, zwei Präludien ꝛc. Op. 39; Rondos Op. 51; Rondo a capriccio Op. 129; — Rondo, Tänze, Andante ohne Opuszahl.
B. à 4 mains: Sonate Op. 6; Märsche Op. 45; Fugen Op. 133 und 134; zwei Hefte Variationen ohne Opuszahl.
V. „ Duos für Klavier und Violine. Sonaten Op. 14, 23, 24, 30, 47, 96; und vier Hefte Variationen und Rondo ohne Opuszahl.
VI. „ Duos für Klavier und Violoncell oder Horn ꝛc. Sonaten Op. 5, 69, 102, 64, 17; Variationen Op. 66, 105, 107; Notturno Op. 42 (nach Op. 8); Serenade Op. 41 (nach Op. 25).
VII. „ Trios für Klavier, Violine und Violoncell. Trios Op. 1, 70, 97, 11, 38 (nach Op. 20), zwei ohne Opuszahl. Sonaten Op. 63 (nach Op. 4); Variationen Op. 121, ein Heft ohne Opuszahl.
Der VIII. und IX. Band ist nicht von Liszt revidirt.
X. Band. Klavierauszug der Messen Op. 86 und 123.
Der XI., XII. und XIII. Band ist ebenfalls nicht von Liszt revidirt.
XIV. Band. Partitur der Streichquartette Op. 18, 59, 74, 95, 127, 130, 131, 132, 135; Fuge Op. 133.
XV. Band. Partitur der Trios für Streich-, und für Blasinstrumente. Trios Op. 3, 8, 9, 87; Serenade Op. 25.

4) Edirt 1882: Cotta, Stuttgart.
Der Meister erklärte seine hier verfolgte Intention mit der Vorbemerkung: „Alle Orchestersätze der Tutti und die folgenden sind hiermit für zwei Klaviere

und des Klavierauszugs der Messen Op. 86 und Op. 123 (s. Anm. 2, X).

Bezüglich der letztgenannten Gruppe ist die Revision, insbesondere der Beethoven'schen Klaviersonaten von weittragendster Bedeutung. Der Meister stellte sich jeder Note gegenüber mit dem Ernst und der Gewissenhaftigkeit eines höheren Testamentvollstreckers. Die periodische Gliederung, die Gliederung der Figuren und Passagen, die spärlichen, ja fast bedachtsamen Vortragsbezeichnungen sind von reinster Klassicität großen und größten Styls, durchwärmt von der Tiefe romantischer Subjektivität Beethoven'schen Geistes. Von den vielen mit Vortragsbezeichnung versehenen Ausgaben der Klaviersonaten dieses Gewaltigen weicht die Liszt-Ausgabe ab, wie ein Originaltext von seinen Auslegern. Und man wird immer wieder zu ihr zurückgreifen, um sich von neuem zu versichern: daß die Größe und Schönheit mit der Einfachheit des Vortrags Hand in Hand geht.

Noch eine andere Seite dieser Ausgabe bleibt zu erwähnen — eine pädagogische bezüglich der inneren Gestaltung der Form. Liszt bezeichnete die Einzeltheile des Satzgefüges mit Buchstaben und öffnete mit dieser formellen Analyse den Weg, auch für die allgemeine Reproduktion, zur verständnisvollen Wiedergabe des formellen Theils der Sonaten — ein Weg, der nach Liszt's Vorgang insbesondere durch die instruktiven Ausgaben der klassischen Sonaten (Haydn, Mozart) pädagogischen Ausbau durch S. Lebert und L. Stark gefunden hat.

Unter seinen gesammten Beethoven-Arbeiten aber bilden die Klavier-Partituren der Symphonien den Kulminationspunkt. Diese Arbeit begleitete ihn — mit welcher Bemerkung wir früher Gesagtes zum Abschluß bringen — durch die besten Jahre seines Künstlerlebens, von 1835 bis 1865.[1]) Im Jahre 1863 revidirte

---

eingerichtet. Wenn schon zwei Pianisten vorspielen, warum sie nicht beide in angemessener Weise orchestral verwenden?"

Weimar, Juli 1881. F. Liszt.

1) Nach Beendigung derselben beabsichtigte Liszt in gleicher Weise die Quartette Beethoven's „dem häuslichen Heerd des Klaviers anzubequemen", — eine Aufgabe, die in seinem Sinn zu lösen, von ihm als unmöglich erkannt wurde. „Ich brachte es nicht fertig — Tausig hat es!" sagte er mir.

„Tausig?!" — was Sie nicht konnten?" entgegnete ich.

Worauf er:

„Ja, Tausig! Er wählte nur einzelne Sätze, die eine Partition des Piano zuließen, ich beabsichtigte die ganzen Quartette zu verarbeiten. Er war klüger."

er die Symphonien nochmals Takt um Takt zu einer Gesammtausgabe. Über diese Revision schrieb er damals an Franz Brendel:

> „Sie kostete mir mehr Mühe, Hin- und Herversuchen, Verbessern, Wegschaffen und Hinzufügen, als ich es Anfangs vermeinte. Im Altern wird man überlegter und unbefriedigter . . . ."

Die letzte seiner Symphonie-Übertragungen war die IX., die zu bearbeiten er angesichts ihres Riesenbaues lange gezögert hatte.[1] Er übertrug sie im Sommer 1864 auf dem Monte Maria, wo ihm in dem malerisch gelegenen kleinen Dominikanerkloster eine Wohnung überlassen worden war und er in Bezug auf sie, nach seinen eigenen Worten:[2] „bei Sonnenuntergang mehr hörte, als alle geschriebenen und spielbaren Instrumente."

---

1) Dieser Klavier-Partitur war eine Übertragung der Symphonie für zwei Klaviere und zwei Spieler, edirt 1853, Schott's Söhne in Mainz, vorausgegangen, bei welcher H. v. Bülow Mitarbeiter war.

2) Brieflich an die Verf. d. W.

XIII.

Fr. Liszt's ungarische Musik.

Ihre Ausgangspunkte. Ungarische Tonleiter, Rhythmik, Ornamentik — ihre Charakteristik. Die Ungarischen Rhapsodien — der bei ihnen verfolgte Epopöen-Gedanke Liszt's. Die Ungarischen Märsche. Die symph. Dichtung „Hungaria". Verschiedenartige Aufgabe der „Hungaria" und der „Ideale". Die Krönungs-Messe. Die Ungarischen Solo- und Chorgesänge. Das Ungarische Königslied. Ungarische Klavierstücke. Liszt's geschichtliche Mission und Stellung zur ungarischen Musik. Stellung seines Vaterlandes zu seiner Musik.

Den Werken deutsch-nationaler Richtung des Meisters stellen sich die mit entschieden ungarischem Typus zur Seite. Sie erscheinen aus andern Elementen geboren, anderen Boden entwachsen. Das ist nicht allein bezüglich ihres musikalischen Ausgangspunktes[1]) ersichtlich, sondern auch bezüglich ihrer Gefühlsrichtung, die sich durch die ungarisch-nationale Geschichte und Kultur auf dem heißen Boden eines leidenschaftlichen Temperaments entwickelt hat.[2]) Die Art der Rasse gab da, wie dort, der Gefühlsrichtung ein entscheidendes Gepräge. Was dort wie ein breiter, gewaltiger und doch gehaltener Strom dahinrauscht, flammt hier wie Feuersgewalt empor — heroische Wildheit, heroischer Schmerz, leidenschaftliche Gluth, religiöse Inbrunst, Pracht schillerndes Gewand.

Liszt's ungarische Musik bietet einer Beleuchtnng zwei Specialpunkte dar. Der eine betrifft ihre Stellung zur musikalischen Kulturfrage Ungarns und die Aufgabe, die sie hier zu lösen hatte, der andere bezieht sich auf sie als Kunstwerk specifisch ungarischen Charakters. In Hinsicht auf Darlegung des ersteren, so hat unsere

1) Siehe II/1. Bd., S. 21, 274.
2) Ebend. S. 19, 23.

historische Skizze (II/1. Bd. S. 21 u. f.) die Ausgangspunkte bereits gegeben. Ungarn besaß zur Zeit, da der Virtuose Liszt sich als sein Sohn bekannte (1840), nur eine, nicht einmal durchweg notirte, musikalische Grundlage in den volksthümlichen Weisen seiner Zigeunermusiker, den musikalischen Leibgardisten und Schatzwaltern des Landes — Weisen, die, nach allgemeiner Annahme, bis in die ältesten Zeiten der magyarischen Besitzergreifung des Landes zurückreichen. Patriotische Musikfreunde fühlten sehr wohl das eigenartige Gut, das sie bargen, und suchten sie dem Lande als einen Nationalschatz zu erhalten, indem sie solche von Fachmusikern notiren ließen und sie sammelten. Hier trat Liszt ein. Er ward Sammler und Forscher und zog die Konsequenzen dieser Bestrebungen als Komponist und Genie. Als Forscher erkannte er: daß diese Weisen in dreien schon mehrfach erwähnten Momenten — in Tonleiter, Rhythmik und Ornamentik — von denen anderer Völker auf das prägnanteste unterschieden seien, sowie: daß diese drei Momente, musikalische Keime, die Berechtigung zu einer nationalen Tonkunst in sich trügen und ihr specifisches Charakteristikon für die Zukunft sein würden.

Dieser sich in ihm immer mehr befestigenden Überzeugung erwuchsen seine ungarischen Kompositionen, die mit wenig Ausnahmen den geschichtlichen Charakter des von dem Magyarenstamm repräsentirten ungarischen Volkes zu ihrem Ausgangspunkt genommen haben: Heroismus, Kriegsmuth, in seinem Gefolge der Schmerz. Jede dieser Kompositionen gleicht einem tiefen Athemzug aus der Brust der Geschichte Ungarns, alle erzählen von hohem Heldenmuth und dem Pathos edler Trauer. Bei diesen Kompositionen treten die genannten musikalischen Elemente in den Vordergrund. Die ungarische Tonleiter aber — wie sie nach des Meisters Vorgang zu benennen ist — d. i. die Mollskala mit übermäßiger Quart und großer Septime, bildet ein wesentliches Fundament derselben, wobei die übermäßige Quart als Ausdruckselement ausgeprägtest düsterer Gefühle, eines knirschenden Heroismus, und des Kolorits wolkenbehängter Stimmung, der Hauptfaktor ist. Dieses von der Theorie mehr als zufällig alternirt, denn als der Skala ungarischer Weisen organisch eingebildet erachtete Intervall erscheint, je mehr man es ästhetisch erforscht und seine Stimmung innerhalb des Kunstwerkes bemißt — wobei ich speciell an Liszt's »Hungaria« denke —, ein ebenso lebendiger wie

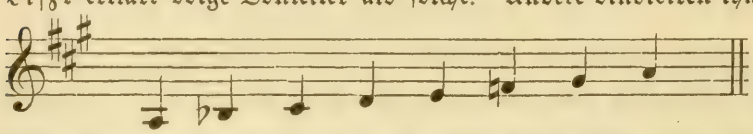
natürlicher Ausdruckston eines auf die Spitze von Krieg und Klage gestellten Volksstammes. Kein anderes Tonleiterintervall trägt diese Gefühlsatmosphäre in sich, wie die übermäßige Quart der harmonischen Mollskala, in der sie gleich dem noch unentwickelt dunklen Verhängnis schlummert. Sie ist entschieden tragischen Charakters und mit den ungarisch musikalischen Nationalgefühlen geschichtlich identificirt. [1])

Liszt zog diese Skala nicht allein als melodisches Charakteristikon in seine ungarischen Musiken: er zog auch ihre harmonischen Konsequenzen. Hierin liegt eine immense Kunstthat. Eine Fülle neuer akkordischer und modulatorischer Verbindungen tritt uns hierdurch entgegen und eröffnet ebensowohl neue harmonische Perspektiven für die Musik im allgemeinen, als sie manche anderen, hier wohl heimischen aber als künstlich erachteten harmonischen Kombinationen (wie z. B. den „alterirten" Akkorden, diesem in theoretischen Lehrbüchern so schwer unterzubringendem Beiwerk) als Harmonien einfachster Verhältnisse, dieser ungarischen Skala entsprossen, bloslegen.

Dem ungarisch-harmonischen Theil gesellt sich die Rhythmik zu. Scharf pointirt in ihren Längen und Kürzen, vielgliedrig, beruht sie im Wesentlichen auf einem Verschieben der schweren und leichten, ja leichtesten Taktheile. Für die ungarische Musik ist sie nicht minderwerthig wie ihre Tonleiter und steht neben dieser, ein verwandtes gleichgewichtiges Ausdruckselement. Wild kriegerisch und leidenschaftlich, dabei pathetisch und voll gemessenen Stolzes, vertritt sie die musikalische Muskulatur des nationalen Temperamentes — so erscheint sie in den ungarischen Kompositionen Liszt's, welche die logische Folge dieser Rhythmen künstlerisch gezogen und sie zu ihrer rhythmischen Basis haben.

---

1) Bezüglich der „ungarischen Tonleiter" herrschen divergirende Meinungen. Liszt erklärt obige Tonleiter als solche. Andere vindiciren ihm folgende Skala



und bezeichnen sie als ungar. (auch indische) Skala, neuerdings wieder J. Káldy, in seiner Sammlung alt-ungarischer Melodien. Diese Verwechselung läßt sich auf Liszt's Rákóczy-Marsch zurückführen, wo am Schluß ein Skalenlauf dieser Form steht. Nach meiner Lesart ist aber ihr Stammton nicht A sondern die Unterdominante D von A, womit er in Übereinstimmung mit dem von Liszt über die ungarische Tonleiter Gesagten steht und sich jener Widerspruch aufhebt.

Und was endlich die melodische Gestaltung der ungarischen Kompositionen Liszt's betrifft, so trägt sie als Sproß jener Grundelemente gleich ihnen die nationale Physiognomie.

Fassen wir diese Punkte als verbunden im Kunstwerk zusammen, das getragen von dem Nationalgeist der Geschichte, gefüllt mit ihrer Poesie, und gestaltet nach den lebensvollen Fortschrittsprincipien der Zeit, unserer Zeit, als deren Herold der Jüngling Liszt auftrat und die mitzuschaffen der Meister Liszt vor allen Andern berufen war —: so gewinnen wir die Anschauung von der Bedeutung, welche seine ungarischen Schöpfungen in sich tragen. In ihrer harmonischen Kühnheit liegt ihr Schwerpunkt, zugleich auch das Fundament, das er der ungarischen Musik als einer nationalen Kunst geschaffen hat. Dieser letztere Punkt aber bezeichnet Liszt's Stellung zu Ungarn, die seinen hierher bezüglichen Werken den Doppelstempel nationaler That und nationalen Kunstwerthes aufdrückt.

Mit Ausnahme der Oper,[1] war Liszt nach verschiedenen Richtungen hin thätig: als Symphoniker, als Kirchen-, als Klavierkomponist. Doch bleibt schwer zu sagen, wohin der Accent seines Schaffens zu legen wäre. Ist man versucht den Kirchenkomponisten vorzuziehen, so steht ebenbürtig der Symphoniker daneben; und nicht minder werthvoll als die Werke beider erheben sich die Klavierkompositionen. Ja letztere enthalten in den Ungarischen Rhapsodien ein unicum, das Viele geneigt machen dürfte diese in ihrer specifisch-ungarischen Bedeutung noch über die übrigen Kompositionen zu setzen. Jedenfalls beanspruchen sie einen Platz für sich. In ihnen begegnen wir dem Meister als Sammler, Forscher und schaffenden Poeten. Sie bilden den Ausgangspunkt seiner vaterländischen Muse — hier liegen ihre Erstlingsfrüchte und zugleich repräsentiren sie in ihrer Gesammtheit den ungarischen Nationalschatz musikalischer Volksdichtuug. Grund genug, sie an die Spitze unserer Betrachtung zu stellen.

Der Ungarischen Rhapsodien Liszt's sind zwanzig.[2] Es liegen ihnen Volksweisen zu Grunde, die sich durch ungarische

---

1) Siehe II. 1. Bd. S. 14.

2) Edirt 1851: B. Senff, Leipzig —: Nr. 1 Lento quasi Recitativo, gewid.: E. Zerdahely.
" " " " 2 Lento a capriccio, gewid.: Graf Ladisl. Teleky.

Zigeunermusiker traditionell von Generation auf Generation vererbten. Den größten Theil dieser Melodien lauschte Liszt ihren Produktionen ab, die fascinirend auf ihn wirkten. Zuerst einverleibte er solche seinem Klavier, trug sie als „Ungarische National-Melodien“ [1]) durch Europa und erzählte den entzückten Hörern von dieser Wunderblume seines Landes. Doch fand er hierin kein Genüge: er spürte ihnen nach und suchte sie auf in den Pußten, den Wäldern, den Zelten des braunen Musikers mit seiner Musikerbande und entriß sie gleichsam der wilden uncivilisirten Natur — zugleich ein Stück jener Erde, jener Wälder und Zelte mit ihren Gewohnheiten, Lebensäußerungen und ihrer Poesie. [2]) Und diesen letzteren Theil trug er neben den Weisen mit hinein in seine künstlerischen Gebilde.

Edirt 1854: C. Haslinger —: Nr. 3 Andante, gewid. Graf Leo Festetics.
„ „ „ —: „ 4 Quasi Adagio-altieramente, gew.: Graf Cas. Esterhazy.
„ „ „ —: „ 5 Héroïde-Elégiaque, gewid.: Gräfin Sidonie Réviczky.
„ „ „ —: „ 6 Tempo giusto, gewid.: Graf Ant. Apponyi.
„ „ „ —: „ 7 Lento, im trotzigen, tiefsinnigen Zigeunerstyl ꝛc., Baron Fery Orczy.
„ 1853: Schott's Söhne —: „ 8 Lento a capriccio, gewidmet: A. d'Auguß.
„ „ „ —: „ 9 Pester Karneval, gew.: H. W. Ernst. (1849 erste Ausgabe).
„ 1853: „ —: „ 10 Preludio, gew.: Egressy Béni.
„ 1854: M. Schlesinger —: „ 11 Lento a capriccio', gew.: Baron Fery Orczy.
„ „ „ —: „ 12 Mesto, gew.: J. Joachim.
„ „ „ —: „ 13 Andante sostenuto, gew.: Graf Leo Festetics.
„ „ „ —: „ 14 Lento, quasi Marcia funèbre, gew.: H. v. Bülow.
„ „ „ —: „ 15 Rákóczy-Marsch (zum Koncertvortrag).
„ 1882: Táborszky & Parsch „ 16 Allegro, zu dem Budapester Munkáczy-Festlichkeiten.
„ 1886: „ „ „ „ 17 Lento. (Aus dem Figaro-Album.)
„ „ „ „ „ „ 18 Lento (Lassan) für das Album der Budapester Ausstellung.
„ „ „ „ „ „ 19 Lento (Lassan) (nach C. Abrányi's Czárdás noble).
„ „ „ „ „ „ 20 MS.

1) S. II/1. Bd. S. 52, 273.
2) „ „ „ S. 274 u. f.

Diese sind nicht „nur glänzende Virtuosenstücke", wie man so im allgemeinen und obenhin anzunehmen pflegt — sie liegen tiefer. Ebensowenig sind sie in die Reihe seiner Lied-Übertragungen zu stellen; denn sie bestanden aus fertigen Kunstschöpfungen, Melodie und Begleitung umschließend. Im Gegensatz zu ihnen waren die Melodien der Ungarischen Rhapsodien von der Kunst und der europäischen Civilisation unberührte Volksweisen, die mehr von der Fidel als dem Munde gesungen wurden. Und was den rein melodischen Theil anbetrifft, so schöpften jene aus dem vollen Reichthum einer ins unendliche entwickelten Gefühlswelt — ein Reichthum, dem gegenüber diese primitiven Weisen geradezu arm zu nennen sind. Ihrem Charakter nach reduciren sich letztere auf nur einige Gefühlsstrebungen, allerdings auch mit einer Bestimmtheit, einer Eigenart, die mit jedem Ton den Himmelsstrich und die Erdscholle und den Volksstamm verrathen, dem sie entsprossen. Stimmungstypen, scheint ihr Ursprung in einer wildphantastischen Lebenslust, die ohne Ziel sich selbst gehört, einer Trostlosigkeit und Verlassenheit, an die sich eine Schwere hängt, die ferne ist von dem trauernden Melancolico anderer Völker, zu liegen; dabei sind sie unvermittelt voll Trotz, Stolz, Heroismus. Diese Typen hat Liszt festgehalten. Was aber über die Volksweisen selbst hinausgeht, fällt seinem Genius anheim. Nach alledem sind die Ungarischen Rhapsodien im Hinblick auf die Übertragungen gleich Originalkompositionen zu erachten.

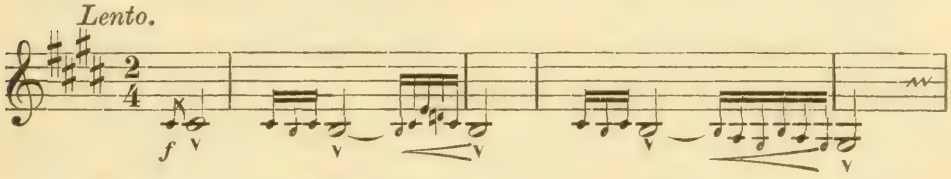
Jede der Rhapsodien besteht künstlerisch für sich. Dennoch sind sie nicht im Einzelnen zu nehmen, vielmehr als ein Ganzes aufzufassen; bei wenig Kunstwerken gilt es so sehr, wie hier, vom Ganzen zum Einzelnen, vom Allgemeinen zum Besondern überzugehen. Denn alle stehen unter einer Idee, die in ihrem Hintergrund sich bewegt und sich als Leitfaden durch alle hindurchzieht. Diese Idee giebt der einzelnen Rhapsodie die Beleuchtung und die Erklärung. Liszt legte seine Intentionen bezüglich ihrer in seinem Buche „Über die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" dar. Der Gedanke: die musikalisch volksthümlichen Überreste als letzte Zeugen alt-ungarischer Zeit von neuem aufzurufen und als Nationalschatz späteren Geschlechtern zu übergeben, gewann mehr und mehr an Gewalt über ihn. Er suchte ihn zu verwirklichen, wie der Dichter, der aus den zusammengelesenen Bruchstücken die Sagen liest und sie von neuem im dichterischen

Gewande seiner Zeit erzählt. Ungarn besitzt kein Nationalepos — der Tondichter gedachte seinem Lande in den von ihm künstlerisch gefaßten Bruchstücken ein Nationalepos in Tönen zu bieten. Allerdings ein der Zeit nach verspätetes Epos. Doch steht Ungarn hierin nicht vereinzelt, wie wohl überhaupt jüngere Nationen, die von den älteren Kulturvölkern die Civilisation übernehmen, eines solchen verlustig gehen müssen, wie das z. B. auch bei den Nordamerikanern der Fall ist. Hier sprang Longfellow mit seiner »Hiawatha« ein, mit der sich die Ungarischen Rhapsodien Liszt's bezüglich ihrer Idee in demselben Fall befinden. Denn wie Longfellow die ältesten Sagen-Bruchstücke seines Landes zur Dichtung erhoben, so Liszt musikalisch die alten Weisen seines Vaterlandes. Beide beschenkten ihre Nationen mit einem nachträglichen Epos wobei sich, was Ungarn betrifft, noch gar nicht absehen läßt, ob ihm nicht ein Dichter noch ersteht, der dieses Ton-Epos in ein literarisches umwandelt.

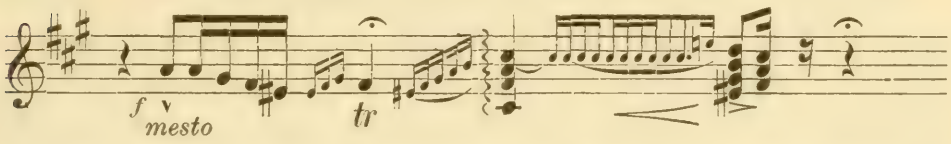
Liszt hat jeder seiner Rhapsodien mehrere Weisen unterbreitet. Bei ihrer Wahl entschied er sich für solche, die jener Idee entsprachen, mochten sie in ihrer Form periodisch abgeschlossen sein oder aus melodischen Bruchstücken von nur wenigen Takten bestehen, wie z. B. die Rhapsodie Nr. 1 mehrere der letzteren aufweist. Bei ihrer Zusammenstellung entschied er sich meistens für solche, die ihrem Charakter nach trotz größten Kontrastes oder vielmehr gerade durch diesen, sich ergänzten, wie z. B. die Weisen der 2. Rhapsodie, deren schwermüthigem Lassan der wildwirbelnde Friska folgt und das Ganze sich zur volksthümlichen Scene ausbreitet. Zu den Rhapsodien letzterer Gattung zählt auch der „Pester Karneval", nur daß die Scenerie hier eine andere ist wie dort und der Lokalton von Stadt und Pußta — möchte ich sagen — sich geltend macht. Andere Rhapsodien wieder bleiben in der Zusammenstellung der Weisen in geschlossener Stimmung und werden zu Bardengesängen von Klage und Trauer, wie die 3. und 5. Rhapsodie, oder auch ballen sich zusammen zu flammendem Siegesfeuer, wie in der Rákóczy-Rhapsodie (Nr. 15), deren Eingang die Noten wie ein fliegendes Lanzenheer hinstellt.

Der national-charakteristischen Mittel, welche der Meister bei diesen Kompositionen zu einem geradezu wunderbaren Reichthum entwickelte, gedachten wir bereits, mit Ausnahme der Ornamentik, deren nationaler Blüthenschmuck mehr den Charakter der Improvi-

sation als der Manier trägt und sich mit jeder der Stimmungstypen in der ihr entsprechenden Weise verbindet. In seinem vielgenannten Buche erzählte Liszt von solchen Momentserzeugnissen genialer Zigeunervirtuosen früherer Zeit und persönlicher Begegnung. Zweifellos, daß er die empfangenen Eindrücke in einem Theil der selbstgeschaffenen Fiorituren bannte, wie, um ein Beispiel nur zu geben, die Einleitung der 2. Rhapsodie sie enthält, wo sie heroisch-trotzigen Charakters sind und vom markigen Bogenstrich der Violine gesättigt erscheinen: [1])



während sie im folgenden Beispiel aus dem Lento a capriccio die 8. Rhapsodie in ihrem Trauerbeben an das Cimbalo verweisen:



Noch eine national-charakteristische Eigenthümlichkeit bleibt zu erwähnen, die von dem Eposgedanken Liszt's unzertrennlich ist und zu den musikalischen Besonderheiten des ungarisch Volksthümlichen zählt: das ist sein Zigeunerorchester. Zusammengesetzt aus der Violine und einigen wenigen Begleitungsinstrumenten, unter denen dem Cimbal die Hauptaufgabe zufällt, fehlt es noch heute bei keiner Tanzfreude, keinem Volksfeste, ebenso wie es in früherer Zeit die ritterlichen Spiele und Festlichkeiten der Magnaten begleitet hat. Es ist das ungarische Volksorchester im eigentlichen Sinn des Wortes, ebenso wie der Zigeunermusiker der ungarische „Spielmann" war. Liszt hat dieses Orchester sammt dem Cimbal seinen Ungarischen Rhapsodien einverleibt. [2]) Insbesondere hat er dem letzteren, diesem Charakteristikon desselben, den breiten begleitenden Spielraum angewiesen, welchen es daselbst einnahm. Der

1) In der symphonischen Bearbeitung der 2. Rhapsodie übergab Liszt diese Stelle der Trompete.

2) II. 1. Bd. S. 203.

Czimbalom zieht sich durch alle Rhapsodien hindurch — begleitend, verzierend, harmonisch ausfüllend.

Die Form der Ungarischen Rhapsodien — um auch ihrer zu gedenken — bewegt sich in der von Liszt geschaffenen Phantasieform.[1] Ihre Dehnbarkeit sicherte ihm die dichterisch freie Bewegung gegenüber den abgegrenzten Stimmungstypen, und zugleich den Raum zur Entfaltung des Flimmers und der Pracht, die diesem mit dem Orient so eng verwachsenen Volksstamm ebenso eingewachsen sind, wie Pathos und Löwenkraft. Die Benennung „Rhapsodie" bezieht sich auf die melodischen Fragmente des Volkslebens. Musikalisch kam sie hier zum ersten Mal in Anwendung, seitdem auch in allgemeine Aufnahme.

Der Ungarischen Rhapsodien Liszt's sind, wie oben bemerkt, zwanzig an der Zahl. Nr. 1—15 gehören der Zeit 1840—1853 an, die Vorarbeiten (die Ungarischen National-Melodien) mitgerechnet. Der Meister unterzog dieselben in hingebendster Liebe mehrmaliger sorgfältigster Um- und Durcharbeitung, bis sie das wurden, was sie sind: Poesien höchsten Ranges und einzig in ihrer Art. In diesen „Fünfzehn" erblicken wir die Verkörperung seiner Eposidee. Die andern fünf Rhapsodien (Nr. 16—19 und das MS. Nr. 20), von ihm in den 1880er Jahren komponirt, sind mehr Nachklänge einzelner Momente aus jenen und verfolgten andere Zwecke, obwohl auch sie nationale Huldigungen[2] sind. Einfach, ohne äußeren Schmuck, bleibt die Art der Durchführung der ungarischen Tonleiter besonders beachtenswerth.

Mit ihrer Edition zeigen sich Liszt's auf sie bezügliche Arbeiten keineswegs als abgeschlossen. Die 14. Rhapsodie (H. v. Bülow gewidmet) schuf er speciell zu dessen Koncertgebrauch für Klavier mit Orchesterbegleitung um, unter dem Titel: Phantasie über ungarische Volksmelodien.[3] Ferner stellte er sechs andere Rhapsodien (Nr. 2, 5, 6, 9, 12, 14) in einen noch breiteren und farbenreicheren Rahmen durch ihre symphonische Bearbeitung, die, von dem damaligen Kapellmeister am Budapester Theater, F. Doppler, angeregt, in den Jahren 1858—60

1) I. Bd. S. 402 u. f.

2) Nr. 16 zu den Budapester Munkácy-Festlichkeiten, Nr. 18 für das Album der Budapester Ausstellung, Nr. 19 nach E. Ábrányi's Czárdás noble.

3) Edirt 1863: G. Heinze, Leipzig.

erfolgte. Das Titelblatt nennt F. Doppler als Mitarbeiter. Diese Ungarischen Rhapsodien für großes Orchester[1]) wollen in Kolorit und Prägnanz des Ausdrucks fast neu erscheinen und reflektiren auf die Originale zurück. Insbesondere wirft ihre instrumental präcisirte Individualität des Klanges über viele ihrer Partien eine ungeahnte Beleuchtung — der Auffassung neue Fingerzeige bietend. Die Instrumentation trägt den Stempel des urwüchsig Gewaltigen —: großes Orchester: die Streicher als Kern; die beiden Bläserchöre ausgedehnt von der kleinen Flöte bis herab zur Baß-Ophikleide, -Posaune und Tuba; dabei mit großem Spielraum des Schlägerchors, das, wir möchten sagen, bis zum Quartett (Pauken, Triangel, Trommel, Becken, in Nr. 3 auch Tambourin) entwickelt ist. Der Czimbalom ist ihm ebenfalls eingereiht, doch in seiner realen Gestalt nur in der Apponyi-Rhapsodie; bei den übrigen vertritt ihn die Harfe.

Den symphonischen Rhapsodien schließt sich eine freie Übertragung derselben auf Klavier zu vier Händen[2]) an.

Und endlich tritt — sechs Jahre nach des Meisters Tod — eine posthume Arbeit vor die Öffentlichkeit, welche die 9. Rhapsodie, den Pester Karneval, in neuem Kolorit und neuer Bearbeitung hinstellt: als Trio für Klavier, Violine und Violoncello.[3]) Diese instrumentale Beleuchtung überrascht um so mehr, als die Zusammenstellung des Klaviers mit Streichinstrumenten sonst nicht von Liszt gepflegt worden ist. Es steht noch zu ermitteln, welcher Zeit dieses Pester Karneval-Trio angehört, doch liegt es nahe, zu glauben, daß es unmittelbar vor oder nach der Orchestrirung dieser Rhapsodie entstanden ist.

Vom eng-nationalen Standpunkt aus stehen Liszt's Ungarische Märsche der Rhapsodien-Gruppe am nächsten, was auch

---

1) Edirt 1874: J. Schuberth & Co., Leipzig.
Nr. 1 (in F. Originalausgabe Nr. 14) an Hans v. Bülow.
„ 1875: „ 2 (in D. „ „ 12) an J. Joachim.
„ „ „ 3 (in D. „ „ 6) an Graf Anton Apponyi.
„ „ „ 4 (in Dm. u. G dur-Satz „ 2) an „ Ladislaus Teleky.
„ „ „ 5 (in E. „ „ 5) an Gräfin Sidonie Reviczki.
„ „ „ 6 (Pester Karneval) „ 9) an H. W. Ernst.
2) „ 1876: ebendaselbst.
3) „ 1892: Schott's Söhne in Mainz.

bezüglich ihrer Entstehungszeit der Fall ist. Da ist alles wie auf edlem Roß geboren, zur Seite das Schwert. Das blitzt, das stürmt, das jagt und saust dahin! Geborene Heldenlust, geborenes Heldenthum — das repräsentiren seine Ungarischen Märsche. Sie sind sowohl für Klavier, wie für Orchester, wurzeln aber mit Ausnahme des Krönungs-Marsches in ersterem. Dem ältesten, den schon früher genannten und 1840 komponirten Heroischen Marsch[1]) folgte 1843 der Ungarische Sturm-Marsch.[2]) 1846 der Rákóczy-Marsch,[3]) 1867 der Ungarische Krönungs-Marsch[4]) und endlich 1870 ein Ungarischer Geschwind-Marsch.[5]) Diesen Originalmärschen schließen sich zwei Bearbeitungen Liszt's an (1873): der „Szózat" und „Hymnus" (Dichtungen von Vörösmarthy und Kölcsey, komponirt von Egressy Béni und Franz Erkel) für Klavier bearbeitet und dann instrumentirt[6]), und endlich Graf Emerich Széchényi's „Einleitung und Ungarischer Marsch" für Klavier bearbeitet.[7]) Der Krönungs-Marsch für großes Orchester mit seinem Festpomp galt der Krönungsfeier Kaiser Franz Josef I. zum König der Ungarn am 8. Juni 1867 zu Ofen-Pest. Doch sind alle andern Märsche — mit Ausnahme des Ungarischen Geschwind-Marsches — ebenfalls instrumental gefaßt. Sämmtliche Instru-

---

1) II/1. Bd. S. 53.

2) Ebendas. S. 203.

3) Ebendas. S. 52. — Er besteht aus folgenden Ausgaben:
Edirt 1851: Edition populaire: Fr. Kistner, Leipzig.
„ 1854: Nr. 15 der Ungarischen Rhapsodien, M. Schlesinger, Berlin.
„ 1871: Partitur der symph. Bearb. Schuberth & Co., Leipzig.
„ „ Klavierausg. u. d. „ „ „ „ „ „

4) „ 1867 (?): Partitur. Schuberth & Co.
„ „ Klavier. Schuberth & Co.

5) „ 1872: „ F. J. Schindler, Preßburg.
Der Ungarische Geschwind-Marsch ist nicht mit dem „Kavallerie Geschwind-Marsch" zu verwechseln. Bezüglich des letzteren schrieb unterm 25. Dez. 1870 der Meister an seinen damaligen Geschäftsträger A. W. Gottschalg:
— — — „Dagegen wünsche ich, daß der Kavallerie-Geschwind-Marsch ungedruckt verbleibt. Von wem derselbe komponirt ward, vergaß ich gänzlich, wahrscheinlich entfloß er einer prinzlichen Inspirationsquelle und ich transponirte ihn, um dem Komponist eine kleine Huldigung darzubringen."

6) Edirt, beide Ausgaben, 1875: Rózsavölgyi & Co., Pest.

7) „ Rózsavölgyi & Co., Pest.

mentirungen sind in der charakteristischen Weise wie die der Ungarischen Rhapsodien, doch ohne Cimbal.

Dem Rákóczy-Marsch aber dürfte die Krone zufallen. In seiner symphonischen Bearbeitung zeigt er sich von wahrhaft monumentaler Größe. Zudem ist er durch seine Melodie mit der Landesgeschichte in einem ihrer entscheidendsten Momente verwachsen. Ist auch dieselbe nicht mehr rein die ursprüngliche,[1]) so ist sie doch seit Beginn unseres Jahrhunderts die feststehende Nationalmarsch-Melodie mit allen charakteristischen Hauptmomenten der alten Rákóczyweisen. Liszt übernahm sie, wie er sie 1840 vorfand, wobei er von ihrer eingebürgerten Harmonisirung, die nicht über die Naturharmonien hinausging und mehr als zahm war, absah. Er stellte sie auf ein neues Fundament, so aus ihr und dem nationalen Gefühl herausgeboren, daß frühere Bässe fast vergessen sind und die Liszt'schen als ursprüngliche angesehen werden — ein Irrthum, dem auch H. Berlioz bei der Aufnahme des Rákóczy-Marsches in sein großes „Faust-Werk" verfiel. Liszt wollte den Freund, noch dazu bei einem Werk, das er ihm gewidmet, über seinen Irrthum nicht aufklären oder auch: nicht als sein Rivale erscheinen und hielt in Folge dessen mit der Veröffentlichung seiner symphonischen Bearbeitung zurück, die im Jahr 1871 erfolgte, während sie aus der Weimarperiode stammt. Die Anschauung des Minister-Präsidenten Tisza über Liszt's Stellung zu dem Rákóczy-Marsch ist bekannt.[2])

Im Centrum der ungarisch-nationalen Werke Liszt's steht seine symphonische Dichtung

Hungaria

für großes Orchester.[3])

Der musikalische Ausgangspunkt der „Hungaria" liegt in dem 1840 komponirten, möglicherweise auch nur skizzirten, Heroischen Marsch im ungarischen Styl (Dmoll) vor, der 1844 (?) edirt wurde. Der Gedanke zur „Hungaria" scheint 1846 sich entwickelt, und 1848 reif zur Ausarbeitung gewesen zu sein. Doch erfolgte

1) Vergl.: J. Káldy's „Schätze der alten ungarischen Musik". Rózsavölgyi & Co., Budapest.

2) II/1. Bd. S. 52, Anm.

3) Edirt 1857: Breitkopf u. Härtel.

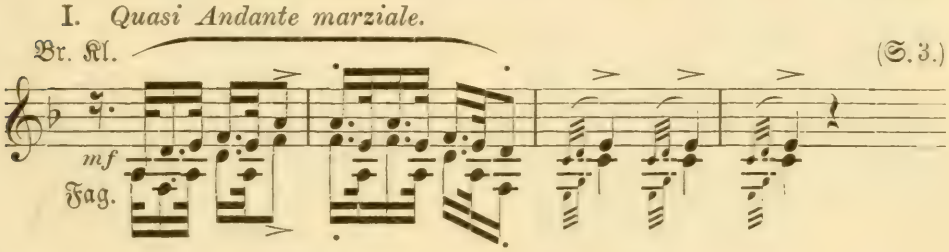
diese erst im Juli 1854, zugleich die der Partitur. 1856 unterzog sie der Meister nochmals einer Revision, worauf sie im September desselben Jahres zum ersten Mal von ihm in Pest zur Aufführung kam.

In der „Hungaria" feiert Liszt sein Vaterland — auch hier als Poet, der nationalen Stoff zum Kunstwerk verdichtet. Waren es in den Ungarischen Rhapsodien elementare Bruchstücke, Zeugen, reale Zeugen einer für Ungarn gleichsam vorgeschichtlichen Zeit, deren sich seine Phantasie bemächtigt hatte, so tritt diese in der „Hungaria" zur Geschichte selbst. Nicht etwa, daß Liszt eine ihrer Episoden herausgeholt und künstlerisch illustrirt hätte, — nein, er wendet sich an sie als Ganzes und faßt dieses zusammen zu einem großen Bilde, dessen Einzelzüge die Idee der Thatsachen gleichsam resümiren. Die „Hungaria" gehört zu den wenigen der symphonischen Dichtungen, welche der Meister ohne Programm der Öffentlichkeit übergab. Dennoch existirt ein solches, wenn auch in anderer Form als jene, die, ästhetische und poetische Leitfaden, seinen Partituren beigegeben sind. Dasselbe ist in drei Versen des An- und Weckrufs zu finden, den Vörösmarty an Liszt's nationalen Genius gerichtet hat.[1]) Sie bilden den Hintergrund der „Hungaria" und lauten:

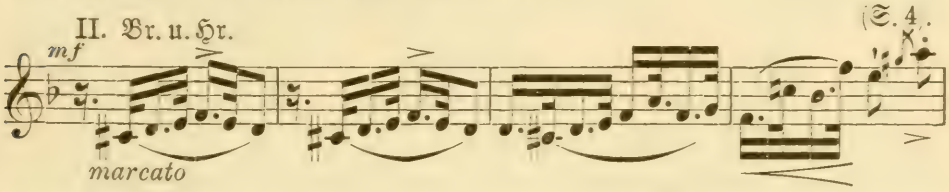
„Ein Lied gieb uns, Du der Töne Meister!
Wenn es uns früh'rer Tage Bild entrollt,
Sei es Flügel dann der Sturmesgeister,
D'raus der Schlachten ferner Donner grollt,
Und in ihrem wogenden Gedränge
Schallen laut des Siegs Triumphgesänge.
Gieb ein Lied uns, das im Reich der Schatten
Unsre Väter aus den Gräbern weckt,
Daß im Enkel sich die Seelen gatten,
Deren Hülle nun der Rasen deckt,
Segen spendend Ungarns theurem Lande,
Dem, der's je verrathen — Fluch und Schande.
Denkst Du trüber Zeiten, dunkler Grüfte:
Dämpf' ein Schleier Deiner Saiten Klang,
Sei Dein Ton ein Flötenhauch der Lüfte,
Der durchs Herbstlaub schauert, leis' und bang,
Und bei dessen träumerischen Weisen
Schmerz und Trauer unser Herz umkreisen."

1) II/1. Bd. S. 49 u. f.

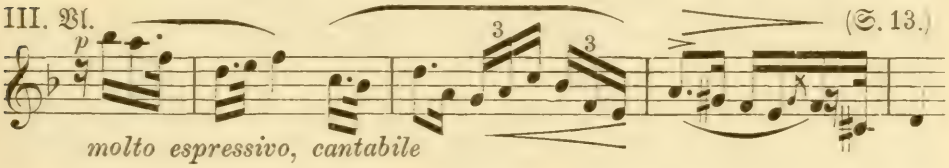
Der Schlachtengeist in seinem Verheerungswerk und seiner Heldenkraft, mit seinen Grabhügeln und seinem Siegesruf, ist der erhaben düstre Ahnherr der ungarischen Geschichte. Ihr Dichter, wie ihr Maler, wird nur durch ihn sprechen können. Auf ihn deutet Vörösmarty's Ruf — und wie gewaltig erfaßte ihn der Tondichter! Schon die ernste, schwere Stimmung der Einleitungstakte der „Hungaria" — Largo con duolo, $^2/_4$-Takt, Dmoll — künden kein sonniges Bild. Dräuende Wolken hängen über der verödeten Pußta — obdachlose Volksschaaren (I) kommen gezogen,



Trostlosigkeit im tieferregtem Gemüth:

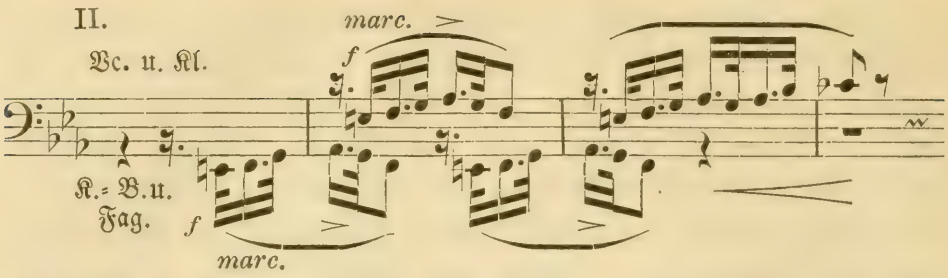


Dichter werden die Menschenschwärme, lauter wird ihr Klagen (III):

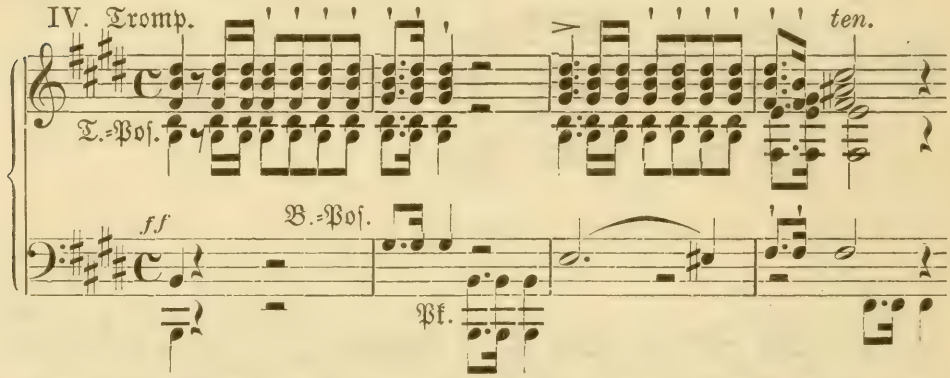


fliegende Rosseshufe (Part. Seite 15, Poco animando) durchjagen in der Ferne die Ebene, ritterliche Waffen blitzen auf — es drängt, es wogt: ist eine Schlacht in der Nähe? Die ungestüme Bewegung schwindet, wie sie gekommen. Frei liegt die Pußta — über ihr hängt ein bleierner Horizont, an dem, wie blutige Schrift, ein Violinsolo auftaucht, das in den Lüften erstirbt (S. 28).

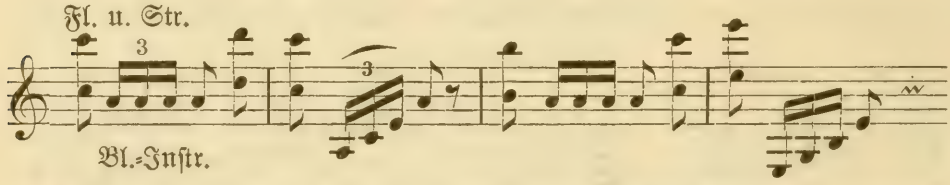
Da wird plötzlich die Klage zum Klageschrei (Agitato), der Boden scheint zu beben, die größte Erregung herrscht:



Schaaren auf Schaaren füllen die Ebene — es wirbeln die Pauken, Signale erschallen; drohender, kriegerischer, gewaltiger wird das Getöse, bis Hörner- und Trompetenrufe sich zu markigen Marschrhythmen kampfbereiter Entschlossenheit zusammenballen:

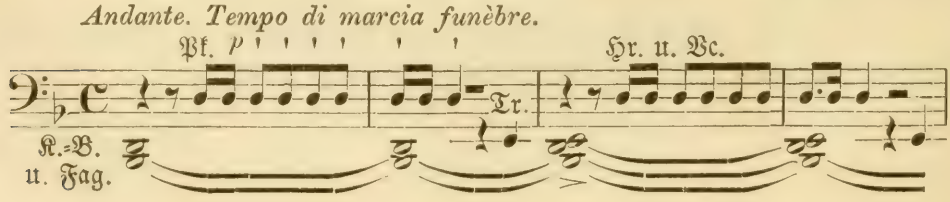


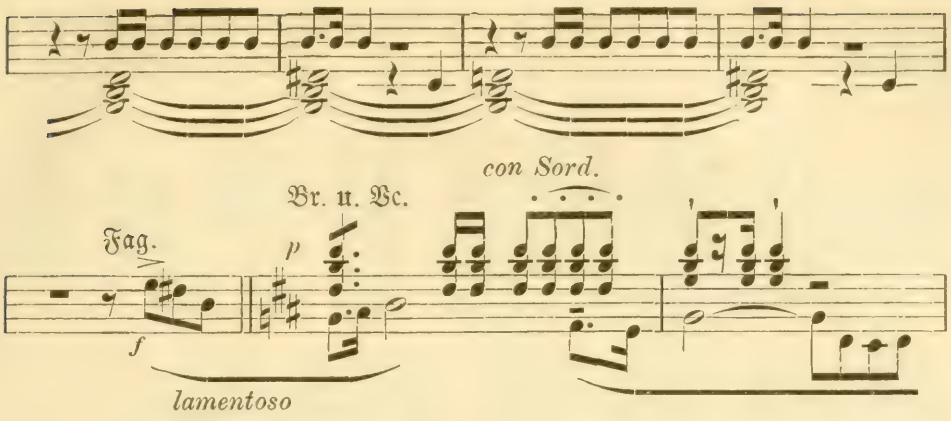
ein kühn blitzender Magyarenmarsch (IV) erklingt (S. 40) und in steigernder Bewegung unter nationalem, wildfeurig von Trommel-,

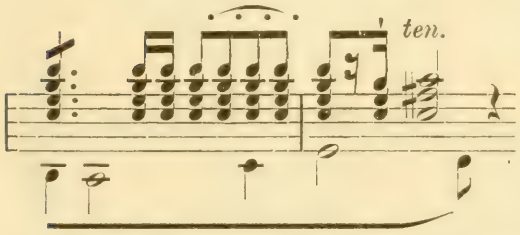


Beckenschlägen und Triangel umschwirrten Kriegsgesang stürmen die Todesmuthigen dahin.

Die Ebene wird zum Schlachtfeld. Ein großmächtiges Drama von Kampfgetümmel, Löwenmuth und Schmerzesschreie entwickelt sich — schaurig klingt der Tamtam dazwischen. Da in wildestem Frohlocken erschallt siegkündend das nationale Kriegslied (S. 85). Aber trauernd verhüllt Victoria ihr Antlitz. Die geheiligte Stille der Walstatt unterbricht ein Marcia funèbre (S. 90—95):

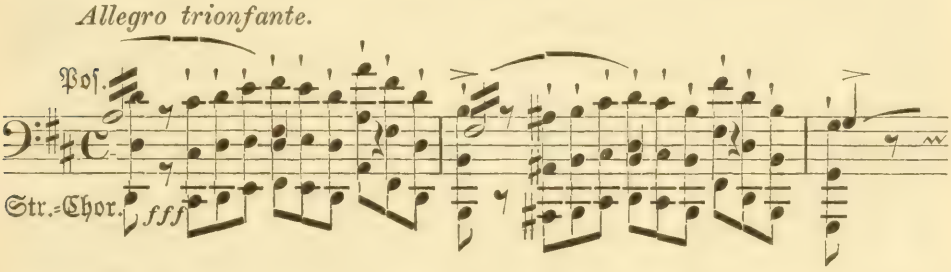




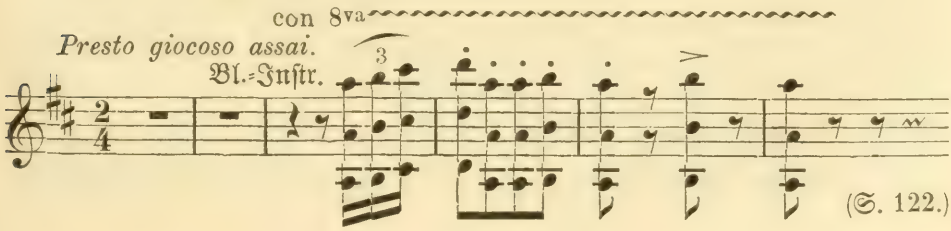


und weiht der gefallenen Helden letzte Ruhestätte, über welche die Geschichte ihre Palme senkt (das Violoncello-Solo S. 93—95).

Noch einmal bäumt sich die Kriegsschlange wild empor (S. 96 bis 112) — nur kurz. Über Bässen von zermalmender Kraft:



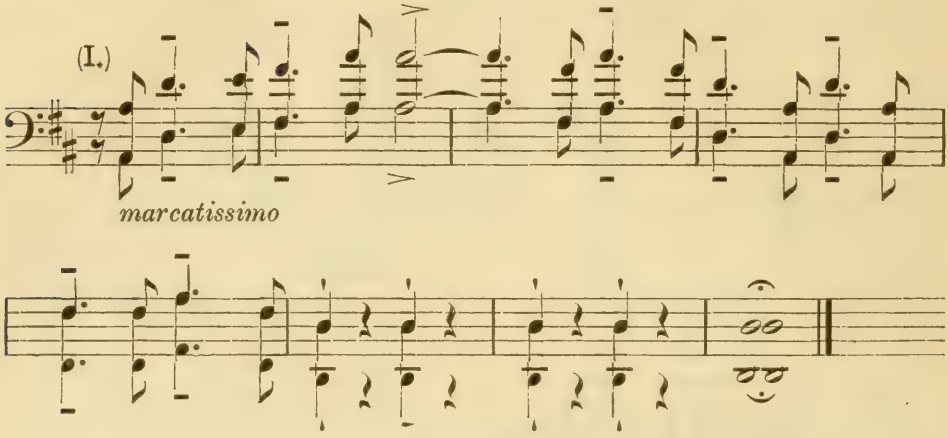
verkünden triumphirend die Rhythmen des Magyarenmarsches (S. 113): Frei ist das Land! In unermeßlichem Jubel, unter dem Klirren der Schwerter, Motive des nationalen Kriegsliedes intonirend, jagen brausend die Schaaren der Heimat zu — dort aber jubelt einstimmig das Volk, das ganze Land den Siegern und Befreiern in der Nationalhymne entgegen:



(S. 122.)

welche sich auflöst in die große, Alle durchdringende Vaterlands-

ſtimmung, auf die übermächtig die Poſaunenſtimme (am Schluſſe) hinweiſt.



Wie „Die Ideale“ unter den ſymphoniſchen Dichtungen, ſteht die „Hungaria“ in Stoff und ſeiner Behandlung für ſich. Dort: ethiſche Ideen, die als Einzelgefühle — Idealgefühle — das Individuum durchdringen; hier: ein Stück Völkergeſchichte, deren Gefühlsinhalt aus Geſammtgefühlen — Volksgefühlen — beſteht und der Ausdruck großer Maſſen iſt. Während jene dem Boden abſtrakter Geiſtigkeit entſtammen, wurzeln dieſe in dem rauhen Boden realen Daſeinkampfes. Die formelle Geſtaltung der „Hungaria“ weiſt, wie jene auch, auf den Sonatenſatz im großen und Ganzen hin. Der andere Stoff aber bedingt andere Dimenſionen. Die Expoſition der Themen und ihre Entwickelung, der erſte Theil des Werkes (Seite 1—56): ſchildert das bedrückte, aufſchreiende und zu den Waffen greifende Ungarland; der Durchführungstheil von S. 57—96 enthält den Befreiungskampf und der Schlußſatz (S. 97—133) die ſiegende „Hungaria“. Vier Hauptthemen, die das ganze Werk durchziehen, liegen ihm zu Grunde (I—IV); andere Themen ſind nur epiſodiſch, desgleichen die volksthümlichen Motive, die hier den Charakter hiſtoriſcher Leitmotive[1]) tragen. Die dichteriſche und muſikaliſche Behandlung der Themen iſt keine lyriſch tranſitive wie bei den „Idealen.“ In ihrer Anlage dramatiſch geſpannt, erfahren ſie weder eine melodiſche noch rhythmiſche Umbildung; ſie behalten ihre urſprüngliche Form, ſind aber innerhalb derſelben durch Accent, Tempo, durch inſtrumentale Färbung und kompoſitoriſche Verarbeitung zu einer Steigerung getrieben, die

1) S. II/1. Bd. S. 264.

eine ganze Skala dramatischer Affekte umfaßt. Es ist erstaunlich, welche Stufenleiter an inneren Tönen ein und dasselbe Motiv in sich trägt. Das ganze Werk gleicht einem großen Wandgemälde im Style Wilh. v. Kaulbach's, das in einem gewaltigen Zug die Hauptmomente einer ganzen Geschichtsepoche zusammenfaßt und durch Episoden, die in das die Mittelfläche des Bildes deckende Drama hineinspielen, charakteristische Einzelzüge dieser Epoche im lebendigen Zusammenhang mit demselben wiedergiebt.

Die „Hungaria" ist das erste symphonische Kunstwerk Ungarns von weittragender Bedeutung. Die kommende Zeit wird immer auf sie als ein die ungarische Tonkunst fundirendes Werk hinweisen müssen. Dieselbe Stellung nimmt Liszt's

Ungarische Krönungs-Messe

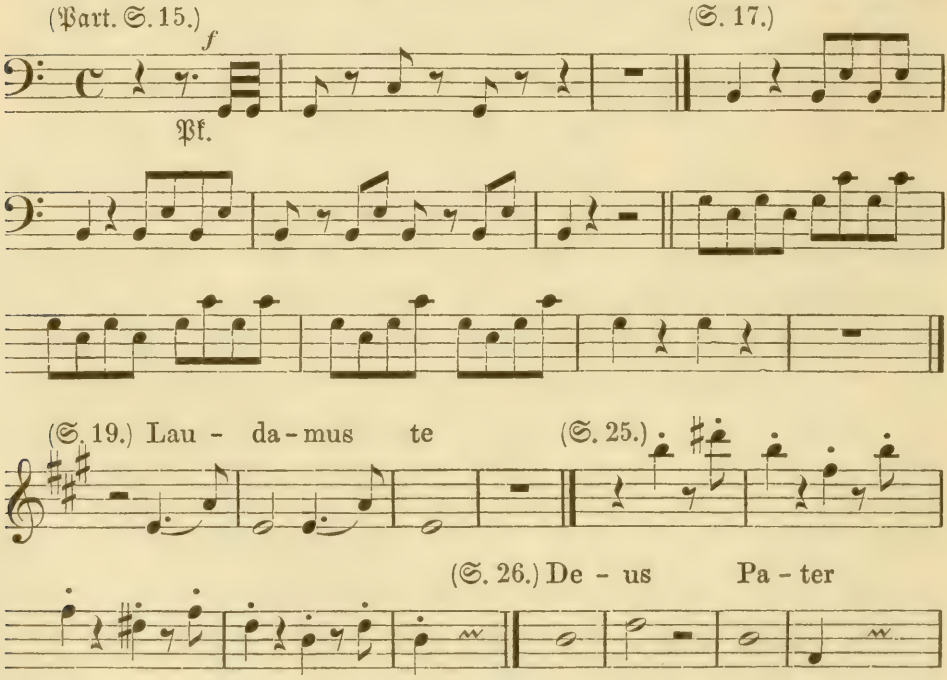
für Soli, Chor und Orchester

auf kirchenmusikalischem Gebiet ein,[1]) die er im Jahr 1866 in Rom zu komponiren begann und am Palmsonntag 1867 daselbst beendete. Doch war er schon bald nach der mit seiner großen Missa solemnis erfolgten Einweihung der Graner Basilika (1856) vom Primas Johann Szitovsky aufgefordert worden, zu der von diesem vorausgesehenen Krönung des östreichischen Kaisers Franz Joseph I. zum apostolischen König von Ungarn die Messe zu schreiben. Die Krönung selbst, die am 8. Juni 1867 in Ofen stattfand, bildete für Ungarns nationales Verfassungsleben einen hochwichtigen Moment, dessen kirchlicher Akt mit dem Ceremoniell, der Feierlichkeit und Prachtentfaltung, wie nur die römisch-katholische Kirche sie bietet, begangen werden und zugleich dem Nationalcharakter repräsentiren sollte. Die Messe sollte unter den Klängen nationaler Kunst celebrirt werden. Eine Messe aber zu schaffen, die der Feier entspräche, und ebenso monumentales wie nationales Kunstwerk sei, war nach des Prälaten Überzeugung eine Aufgabe, die zu lösen nur Liszt übergeben werden konnte. Obwohl diese Wahl Gegenstimmen fand und bekämpft wurde, auch Joh. Szitovsky seine Stimme nicht mehr für ihn erheben konnte, drang sie dennoch durch. Der Kaiser selbst trat für den Verstorbenen ein und befahl Liszt's Messe. Sie vertrat bei der Krönung die ungarische Tonkunst.

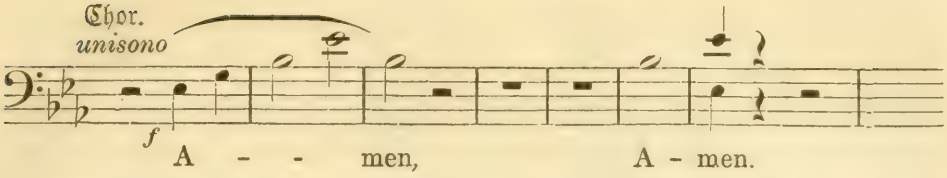
---

1) Edirt 1868: Schuberth & Co., Leipzig.

Der soeben gedachten Doppelaufgabe entsprechend trägt die Ungarische Krönungs-Messe das Gewand kirchlichen Pompes und giebt der ernst-feierlichen Stimmung Ausdruck, welche die Nation dem großen Akte entgegenbrachte. Dem Komponisten schwebte in der That der Gedanke vor, sein betendes Vaterland, den gegenwärtigen Moment im Glauben besiegelnd, mit ihr zu identificiren. Viele feine Züge der Messe zeugen hiervon. Denn nicht allein, daß ihr Liszt die national-charakteristischen Ausdruckselemente — aber nicht zugespitzt, wie in der „Hungaria", sondern in die höhere Sphäre des idealen Textes gerückt — in melodischen, harmonischen und rhythmischen Bildungen organisch assimilirt hat, so faßte er solche bei einigen Stellen in noch engerem Sinne zusammen, wie z. B. in dem Gloria, dem Satze der Gottesverherrlichung, dem er Motive der Rákóczi nóta als Symbol der besonderen Gnade, welche das Ungarland dem Herrn der Herren schuldet — eine Gnade, die sein Gebet frei gemacht vom Joch der Unterdrückung, verwoben hat. Die den Fanfaren entnommenen Motive sind insbesondere folgende:



Noch sei des kraftvollen Schluß-Amen der Krönungs-Messe gedacht, dessen Motiv im Laufe der Messe mehrfach auftritt und das Charakteristikon des Nationalliedes — den Quartenschritt — bis zum Ende festhält: Ein „ungarisches Amen" von so entschiedenem



Typus tönt uns hier entgegen, daß es berechtigt erscheint als allgemeine Schlußformel den ungarischen Messen zu dienen.

In ihrer Erfassung des Meßtextes und ihrer äußeren Gestaltung steht die Krönungs-Messe auf dem Boden der kirchenmusikalischen Reform des Meisters, worauf ein anderes Kapitel (XX.) zurückkommen wird. —

In den bis jetzt genannten Werken koncentrirt sich Liszt's ungarisch-nationales Schaffen; auch kulminirt es in ihnen. Es reihen sich denselben wohl noch einige andere Kompositionen an, doch ohne wesentlich neue Züge zum Ausdruck zu bringen. Mehrere Solo- und Chorgesänge, Klavierstücke u. a., umfassen die ersteren das 1846 komponirte und dem „Pester Album" eingereihte, alsdann in den 1870er Jahren umgearbeitete Lied: Isten veled — Lebe wohl[1]) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung; das 1860 komponirte Lenau'sche Gedicht: „Die drei Zigeuner"[2]) mit Klavierbegleitung und noch im selben Jahr instrumentirt, dessen musikalisch-poetische Inscenirung und Interpretation ein unicum an zigeunerischer Charakteristik ist; den 1871 komponirten und dem Ungarischen Landes-Sängerbund gewidmeten vierstimmigen Männerchor: A lelkesedés dala — Das Lied der Begeisterung[3]) (Text von C. Abrányi jun.); den 1882 für das Debrecziner Musikfest komponirten Männerchor mit Klavierbegleitung: A magyarok Istene — Ungarns Gott[4]) (Text von A. Petöfi jun.), vom Komponisten für Bariton und Chor (ad lib.), sodann für Klavier zu zwei und vier Händen, sowie für die linke Hand allein (für Géza Grafen Zichy), für Orgel oder Harmonium und endlich für Cimbal bearbeitet.

---

1) Erste ungarische Ausgabe edirt 1847: J. Wagner, Pest (ging 1869 an J. N. Dunkl über).
Deutsche Ausgabe 1879: achtes Heft der „Ges. Lieder", C. F. Kahnt.

2) Edirt mit Klavierbegl. 1861: siebentes Heft der „Ges. Lieder". „ „ instrumentirt 1872: C. F. Kahnt.

3) Edirt ungarische 1871 und deutsche Ausg. 1874: Táborszky & Parsch, Budapest.

4) Edirt in allen Ausgaben 1882 (?): Ebendaselbst.

Unter den Gesängen bildet das im Sommer 1883 komponirte Magyar király-dal — Ungarische Königslied für Männer- oder gemischten Chor mit Orchesterbegleitung[1] (Text von E. Abrányi), desgleichen mit Klavierbegleitung, für Kinderchor, für Bariton und Chor, für Klavier zu zwei und vier Händen den Abschluß. Über diesem aber waltete ein Unstern und veranlaßte dem bereits greisen Meister Kränkung und Ärgernis. Er hatte das Königslied speciell als musikalische Intrade zur Eröffnungsfeier des vom ungarischen Patriotismus längst erstrebten und nun durch königliche Munificenz in das Leben gerufenen Ungarischen Opernhauses bestimmt, die im September 1884 unter der Anwesenheit Sr. Majestät Franz Joseph I. stattfand, und es sich als eine dem Könige darzubringende patriotische Huldigung gedacht. Aber in Folge kleinlicher, gegen den beneideten Großen gesponnener Intriguen wurde es seitens der Intendanz des neuen kgl. Ungarischen Opernhauses kurz vor Thorschluß zurückgewiesen. Angeblich, weil „diesem Königslied" ein unübersteigliches Hindernis dadurch entgegen stünde, daß die Motive desselben einem allgemein bekannten, gegen das Allerhöchste Herrscherhaus gerichteten Revolutionsliede entnommen seien.[2]

Liszt hatte allerdings bei seinem Hymnus Motive aus dem ungarisch-historischen Vollblutlied: „Hahj! Rákóczi, Bercsényi!" (acht Takte) verwendet, aber ihnen einen Text und eine Wendung gegeben, welche die „alte lodernde" Weise niederzwingt zum jubelnden Ausdruck der Königstreue und somit die Revolutionsklänge zur patriotischen Huldigung umbiegt. Durchweg volksthümlich und national gehalten — wie seiner Zeit der erste Kämpe für das Königslied, Johann Batka, berichtete[3] — beginnt das Königslied mit einigen pompösen Takten der Bläser und Geiger, worauf der Chor marschartig in echt ungarischer Weise unisono anhebt: »Áldott légyen magyarok királya« (Gesegnet sei der König der Ungarn). Nach einer Generalpause erscheint ein neues ungemein stimmungsvolles, schwermüthig nationales Motiv, das bei den Worten: »Isten után a legszentebb, Fölkent koronázatt királyunk« (Nach

1) Edirt Partitur und fast sämmtliche Ausgaben 1884: Ebendaselbst.

2) Laut einem von dem Intendanten Baron Fritz Podmaniczky und dem Direktor Alex. Erkel an Liszt gerichteten Schreiben vom 17. September 1884.

3) „Preßburger Zeitung" vom 22. Dezember 1884.

Gott ist uns der gesalbte und gekrönte König das Heiligste), welche die Solovioline ähnlich dem Benedictus der „Krönungsmesse" glanzvoll, wie mit Silberfäden, umflicht. Von da ab steigert es sich unter vollem Orchester bis zum triumphalen Schluß: »Élyen a király!«

Die Zurückweisung seines Ungarischen Königsliedes beantwortete Liszt mit folgenden an den Intendanten in deutscher Sprache gerichteten inhaltsreichen Zeilen:

Hochgeborener Herr Baron!

Ihr verehrliches Schreiben vom 17. September erlaube ich mir folgendermaßen zu beantworten. Daß mir »Hahj! Rákóczy, Bercsényi!« nicht unbekannt verblieb, bezeugt die bereits bei Táborszky & Parsch erschienene Klavierausgabe meines »Magyar király-dal«, wo auf dem Titel die Worte gedruckt stehen „nach einer alten ungarischen Weise."

Diese las ich zuerst in der Anthologie von Bartalus; ihr entschiedener, prägnanter und ungekünstelter Charakter ergriff mich; augenblicklich fügte ich einen triumphalen Schluß hinzu, und ohne mich weiter zu bekümmern um den revolutionären Sinn des vormals unterlegten Textes bat ich Kornel Ábrányi (jun.), ein neues sehr loyales Gedicht zu schaffen mit dem Rufe »Éljen a király«, der nunmehr den ganzen Sinn des ungarischen Königsliedes in Dichtung und Musik wiedergiebt.

Umgestaltungen und Umänderungen sind weder in der Kunst noch im öffentlichen Leben etwas Seltsames. Unzählige heidnische Tempel wurden katholische Kirchen. In der klassischen Periode der Kirchenmusik — des 16. Jahrhunderts — fanden darin viele weltliche Melodien Aufnahme. Später erklangen theilweise die katholischen Antiphonien in den protestantischen Chorälen und so weiter und weiter. — Die Oper nicht ausgeschlossen, wo Meyerbeer die „Feste Burg" theatralisch einführte und im „Nordstern" den Dessauer Marsch als russische Nationalhymne stempelte. Dem allbeliebten Rákóczy-Marsch unterschiebt man auch zeitweilig eine revolutionäre Tendenz und dessen Aufführung wurde mehrmals verboten. Musik soll Musik bleiben, ohne schädliche und überflüssige Deutungen. Übrigens behüte Gott, daß ich irgendwo und wie meine Person oder meine geringen Kompositionen vordränge. Bestimmen Sie also, hochgeehrter Herr Baron, gänzlich nach Ihrem Gutdünken, ob das benannte „Königslied" im neuen Opernhaus aufgeführt werden soll oder nicht.

In hochachtungsvoller Ergebenheit.

Weimar, den 21. Sept. 1884.

F. Liszt[1]).

1) Die sprachliche Fassung dieses Briefes differirt mehrfach von dem der Sammlung: „Franz Liszt's Briefe" (2. Bd, Nr. 349). Obiger folgt der Veröffentlichung des „Budapester Tageblatt" vom 28. Sept. 1884. Der Ausdrucksweise Liszt's entsprechend, halte ich ihn für einen Abdruck vom Original. Der andere, sprachlich deutsch geglättet, stimmt mit dem Wortlaut seiner Wiedergabe im „Pester Lloyd" überein.

Die gegnerische Verdrehung der Absicht Liszt's behielt trotz dieser Apologie das Übergewicht, und es ereignete sich, daß obgleich des Meisters Statue die eine Seite des Hauptportals des Operngebäudes, die andere Seite das Lebensbild des ungarischen Operisten Franz Erkel ziert, wohl Kompositionen Erkel's, aber kein Ton von Liszt bei der Einweihung am 27. September zu hören war.

Die erste Aufführung des verwehmten Liedes brachte am 21. December desselben Jahres das Stiftungskoncert der Liedertafel zu Preßburg unter ihrem Chordirigenten Ferd. Kitzinger, wo es stürmischeste Aufnahme fand. Das Budapester K. Opernhaus folgte erst, getrieben von der allgemeinen Mißbilligung seiner Ablehnung, am 25. März 1885 mit einer solchen, auch hier zustimmend aufgenommen. Es mußte wiederholt werden und wäre zum drittenmal gesungen worden, hätte dieses Verlangen des Publikums nicht das Herablassen des eisernen Vorhanges abgeschnitten. Der gekränkte Meister aber war nicht anwesend. Keineswegs jedoch beendete diese Aufführung die ihn verfolgende Beleidigung. Der „Pester Lloyd" setzte sie fort, indem er andern Tags aus der Feder des bereits erwähnten H. Schütz (Sagittarius)[1] eine alle Wohlanständigkeit vergessende Beurtheilung des „Ungarischen Königsliedes" brachte, so, daß die gesammten Musikprofessoren Pests sich bewogen fühlten, gegen solche Kritik öffentlich zu protestiren.

Diese ihm in Pest, der Stadt, für die sein patriotischer Sinn so vielfach seine Kräfte eingesetzt hatte, widerfahrene Unbill, verschmerzte der 72jährige Künstler schwer, aber erbitterte ihn nicht gegen sein Vaterland. —

Die ungarischen Klavierstücke Liszt's, die noch vor dem Abschluß dieses Kapitels zu erwähnen bleiben, bestehen aus den (1872) Übertragungen von: »5 magyar népdal« — fünf ungarische Volkslieder;[2]) aus der (1868) Phantasie über Motive aus der ungarischen Oper »Szep Ilonka« von Mosonyi;[3]) aus einer:

1) H. Schütz, der auch Pamphletist gegen Liszt's Israeliten-Kapitel der »Bohémiens« ꝛc. („Franz Liszt über die Juden" von Sagittarius. 1883, ohne Verlagsangabe gedruckt) war, starb bald hierauf in einer Irrenanstalt, was sein Gebahren gegen den großen Meister gewissermaßen in einem andern Lichte erscheinen läßt.

2) Edirt 1873: Táborszky & Parsch, Pest.

3) „ 1868: Rozsavölgyi & Co., „

Melodie — dem Andenken Petöfi's;[1] aus dem (1872) Epithalam zu des ungarischen Geigers Rémenyi Vermählungsfeier (ursprünglich für Violine und Klavier;)[2] aus (1870) Mosonyi's Grabgeleit;[3] aus den 1885 (?) komponirten und im Februar 1886 zu Budapest revidirten zwei Czárdàs[4] (Nr. 1 Czárdàs, Nr. 2 Czárdàs obstiné) und endlich aus 1884/86 komponirten und noch unveröffentlichten sechs Klavierstücken, welche der Meister unter dem Gesammttitel: Ungarische Bildnisse (Portraits), von denen Nr. 1 den Namen „Szechenyi", Nr. 2 „Teleky", Nr. 3 „Eötvös", Nr. 4 „Deak", Nr. 5 „Vörösmarty" und Nr. 6 „Mosonyi" trägt, herauszugeben gedachte, als der Tod ihn ereilt[5].

Diese letzte Sammlung bildet ein Stück ungarischer Kulturgeschichte in Tönen, wie nur ein Geist, der eben so sehr Poet wie Patriot war, sie koncipiren konnte. Sämmtliche Männer, für Ungarns Zeitgeschichte von eingreifender Bedeutung, zählten zu seinen Freunden und Gesinnungsgenossen. Seine „Bildnisse" sind nach dem Leben entworfen und daher nicht nur ein musikalisches vaterländisches Monument: einer späteren Knlturgeschichte dürften sie zur Charakterisirung der genannten Patrioten manchen Anhaltspunkt gewähren. Liszt's ungarisch-patriotische Kunstbestrebungen aber, die so ganz im Ursprung der ungarischen Geschichte ihre Wurzeln zu graben suchte, finden in ihnen einen charakteristischen Abschluß. Sie bilden den Endpunkt einer Linie, die mit dem Eposgedanken beginnt, sodann aus den nationalen Zeitläufen ihre Stoffe holt bis herauf zur jüngsten Periode, die zu gestalten er musikalisch mit berufen und betheiligt war, und seine Ungarn vertretenden Werke fast wie eine musikalisch-poetische Geschichtsschreibung erscheinen läßt.

---

1) Edirt 1877: Táborszky & Parsch.
2) „ für Violine u. Klavier, sowie f. Klavier übertragen 1872: ebend.
3) „ 1871: ebend.
4) „ 1886: „
5) Das Veröffentlichungsrecht hatte der Meister dem Verleger und ihm werthen jungen Freund Herrn Táborszky zugestanden. Die Reinschrift des Manuskripts besorgte sein Schüler, der Klaviervirtuos Herr August Göllerich, der auch mit seinen Vortragsintentionen genau bekannt war. Auf meine Veranlassung versah er die Reinschrift im August 1886 mit Fußnoten, welche die ihm seitens des Meisters gemachten Bemerkungen wortgetreu festzuhalten suchten, und übersandte sie Herrn Táborszky. Es ist mir unbekannt, welche Verwickelungen die Veröffentlichung des Manuskripts zurückhielten.

Noch sei hier bemerkt, daß auf einem mir vorliegenden Titelentwurf in der Handschrift des Meisters diese Stücke als „Ungarische Oden" bezeichnet sind.

So barock diese Bemerkung auch klingen mag, so berührt sie immerhin eine Erscheinung, die musikalisch kein Analogon besitzt.

Bezüglich der ungarisch-nationalen Tonschöpfungen Liszt's verlangt noch ein Punkt der Erwähnung.

Mit ihnen hat Liszt Ungarn positiv eingefügt in die Völkerreihen, die bestimmt sind zur Entwickelung der allgemeinen Tonkunst beizutragen.

Vielleicht überrascht diese Bemerkung. Und dennoch liegt sie sehr einfach. Sie bezieht sich auf die ungarisch-musikalischen Keime, die sich in den harmonischen Konsequenzen ihrer Tonleiter und der Rhythmik zusammenfassen und Liszt, als geborenem Ungarn, Ausdrucksmittel waren, die jenen Momenten seines Naturells und und Temperaments, die ihn von väterlicher Seite her mit den Söhnen Arpáds verbanden, naturgemäß entsprachen. Dieselben wirken und treiben in seiner gesammten Musik. Während sie aber seinen ungarischen Werken gleichsam ein Lebensmark waren, aus welchem Melodie, Harmonie und Bewegung ihre nationale Charakteristik sogen, verschmolzen sie sich hier mit den Elementen der europäischen Tonkunst zu einer unlöslichen organischen Einheit —: jetzt nicht mehr ein nationales, sondern ein in einem großen Universellen unter- und neu aufgegangenes Element. Angesichts unserer heutigen Musik, und im Vergleich mit der vor fünfzig Jahren, läßt sich eine immense Ausgestaltung der Harmonie und Rhythmik nicht verkennen. Letztere ist musikalisch sowohl in die Willens-, wie in die Gedanken- und Gefühlssphäre in ihren zartesten wie kräftigsten Regungen, eingedrungen. Die bahnbrechende Einwirkung Liszt's auf diese Entwickelung ist unbestritten. Jene Faktoren aber sind die indirekten Mitarbeiter, womit sich der obige Ausspruch erklärt. Bei solchen historischen Aufgaben kommt es nicht darauf an, auf welchem Grad der staatlichen und kulturellen Entwickelung überhaupt eine Nation im Vergleich zu den Nationen steht, die auf dem betreffenden Gebiet bis da die Berufenen gewesen. Es kommt nur darauf an, ob das, was sie bringt, ureigen, ob es lebens- und zeugungsfähig ist.

Die Verdienste aber, welche Liszt als Künstler seinem Vaterland erwiesen, sind von diesem bis jetzt noch keineswegs in ihrem ganzen Umfange gewürdigt. Man begnügte sich vorzugsweise mit der Feier seiner Person. Nirgends kommen seine Werke weniger zur Vorführung als in Budapest, was soviel sagt als in Ungarn

selbst, und nirgends wurden sie von der Presse — obenan der „Pester Lloyd" — im vollen Widerschein der aus Wien kommenden Hanslick'schen Schmähungen mehr verunglimpft, als hier. Chauvinistische und semitische Parteien, die sein Buch über die Zigeuner in Ungarn nicht verschmerzen konnten, konservative Kreise, denen kühne Fortschrittsbahnen ein Dorn im Auge, musikalische, die sich durch ihn verdunkelt und beeinträchtigt wähnten, und dazu politischer Unverstand und noch so manche persönliche Bekrittelung, wußten die öffentliche Meinung zurückzudrängen und das Koncerthaus zu beeinflussen. Noch wie lange? — die Wogen der Zeit fluthen die Dinge hinweg, die der Tag bringt. Über diesen aber erhebt sich Recht sprechend die Geschichte und sühnt, was er gesündigt.

Eine ungarische Stadt aber hat sich von der Beeinflussung der Gegenströmungen freizuhalten verstanden. Ich deute auf Preßburg[1]) hin.

1) S. II/1. Bd. S. 38 u. f.

XIV.

Die symphonischen Dichtungen.

Berg-Symphonie. Hunnenschlacht. Mazeppa. Orpheus. Tasso. Hamlet. Héroïde funèbre. Les Préludes. Festklänge. Die Ideale (Kapitel XI). Prometheus (Kapitel X). Hungaria (Kapitel XII).

Neben den beiden deutsch- und ungarisch-nationalen Strömungen der Werke Liszt's nimmt sein Gesammtschaffen einen immensen Raum ein, wobei seine symphonischen Schöpfungen bezüglich der Zeit ihrer Entstehung, als auch bezüglich der Ordnung ihrer bahnbrechenden Wirksamkeit, obenan stehen. Mit Ausnahme einiger weniger in die Wagschale fallender Nachzügler gehören sie der Weimarepoche an und sind ihr Schwerpunkt. Sie umfassen zwölf symphonische Dichtungen, zwei Symphonien (Faust- und Dante-Symphonie), zu denen auch die verschiedenen schon genannten Märsche[1]) hinzutreten. In die Romperiode fallen: »Le Triomphe funèbre du Tasse«, Epilog zur symphonischen Dichtung „Tasso"; „Angelus", Gebet an den Schutzengel, für Streich-Quartett; „Von der Wiege bis zum Grabe" und der II. „Mephisto-Walzer".

Die zwölf symphonischen Dichtungen für großes Orchester[2]) entstanden in den Jahren 1848—1859 so ziemlich

---

1) Der Göthe-Marsch, Fest-Vorspiel, Künstler-Festzug, Huldigungs-, Hohenzollern-Marsch, Fest-Marsch (nach Motiven des Herzogs Ernst) und die Ungarischen Märsche.

2) Nr. 1. »Ce qu'on entend sur la montagne« (nach Hugo). Edirt 1857: Breitkopf & Härtel.
„ 2. Tasso. Lamento e Trionfo. „ 1856: „ „ „
„ 3. Les Préludes (nach Lamartine.) „ „ „ „ „
„ 4. Orphée. „ „ „ „ „

in der Reihenfolge, wie die Partiturausgabe sie zusammengestellt hat, reichen aber theilweise in musikalischen wie poetischen Motiven und Skizzen bis in Liszt's Reise- und Virtuosenperiode (Tasso, Les Préludes), seine Jünglings- (Héroïde funèbre), ja sogar bis in seine Knabenjahre (Mazeppa) zurück.

Ihr Gemeinsames liegt in ihrer poetischen Richtung, in ihrer Form und ihrem Styl, welche in den Grundzügen ihrer individuellen Eigenart und ihrem musikalisch fortschrittlichen Charakter unsere bisherige Darstellung nachzuweisen versucht hat. In Folge dessen wird sich unsere Betrachtung derselben vorzugsweise auf deren ideelle und thematische Hauptmomente, als auch auf äußere Daten beschränken und Einzelzüge nur dann in den Vordergrund treten lassen, wenn sie geeignet sind, früheres zu ergänzen oder auch neue Streiflichter zu werfen oder auch noch Unbekanntes bekannt zu geben.

Die erste der symphonischen Dichtungen ist die nach dem gleichlautenden Gedicht Victor Hugo's betitelte:

„Ce qu'on entend sur la montagne“, (Nr. 1)

auch Berg-Symphonie genannt, skizzirt im Winter 1847/48 zu Woronince,[1]) ausgearbeitet und instrumentirt 1849, erste Aufführung in einem Hofkoncert zu Weimar 1853, übergearbeitet im April 1854, abermalige Bearbeitung im Mai und Juni 1856 verbunden mit einer Probeaufführung, und hierauf ihre Partitur-Veröffentlichung.

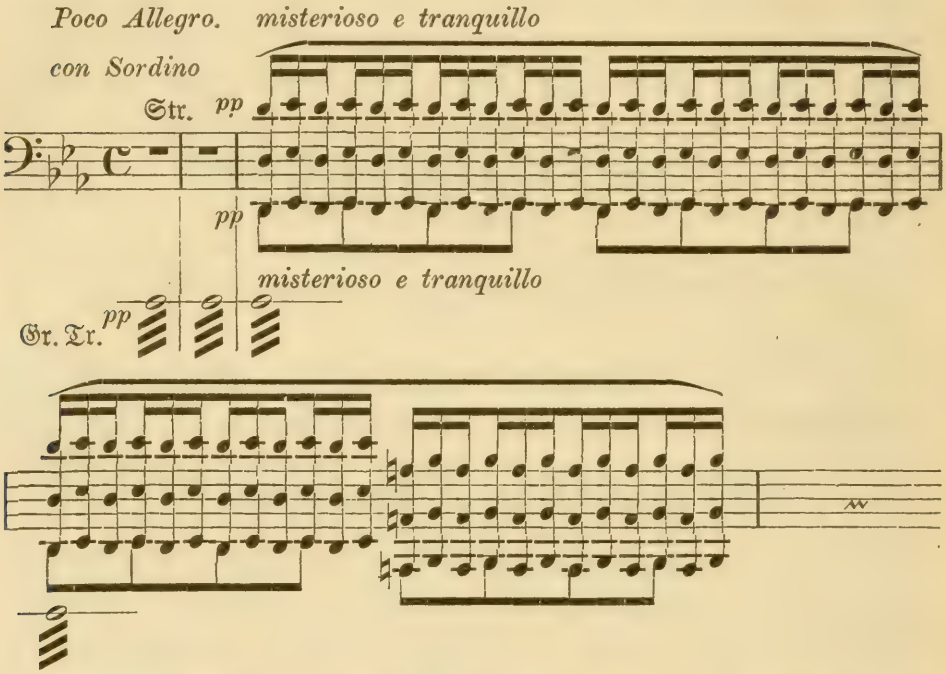
Gewuchtig steht sie am Eingang dieser der Instrumentalmusik eine neue Welt erschließenden Werke. V. Hugo's Gedicht — der Partitur als Programm vorgedruckt — zeigt im visionären Helldunkel von Traum und Wachen zwei Gesichte, die ins Unermeßliche sich verlierend den Widerstreit der „die Zeiten, Raum, Form

---

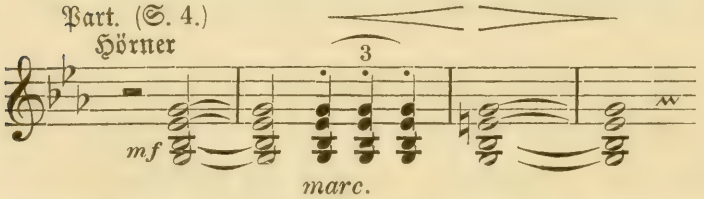
Nr. 5. Prométhée.	Edirt	1856:	Breitkopf &	Härtel.	
„ 6. Mazeppa (nach V. Hugo).	„	„	„	„	„
„ 7. Fest-Klänge.	„	„	„	„	„
„ 8. Héroïde funèbre.	„	1857:	„	„	„
„ 9. Hungaria.	„	„	„	„	„
„ 10. Hamlet.	„	1861:	„	„	„
„ 11. Hunnen-Schlacht (nach Kaulbach).	„	„	„	„	„
„ 12. Die Ideale (nach Schiller).	„	1858:	„	„	„

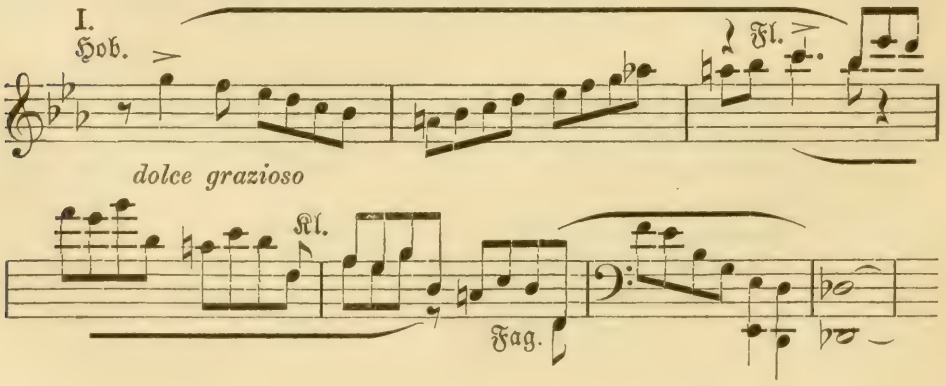
1) Siehe I. Kapitel d. B.

und Zahl" durchziehenden Mächte: Geist und Materie, symbolisirt in zwei Stimmen: „Natur" und „Menschheit", widerspiegeln. Diesem Gedanken folgte Liszt. Mit dem Dichter lauscht er, einsam auf Bergeshöhe, den Stimmen von den Luftkreisen der Erde emporgetragen. Zu geheimnisvollen Tönen verschmelzen sich Meer und Wind:



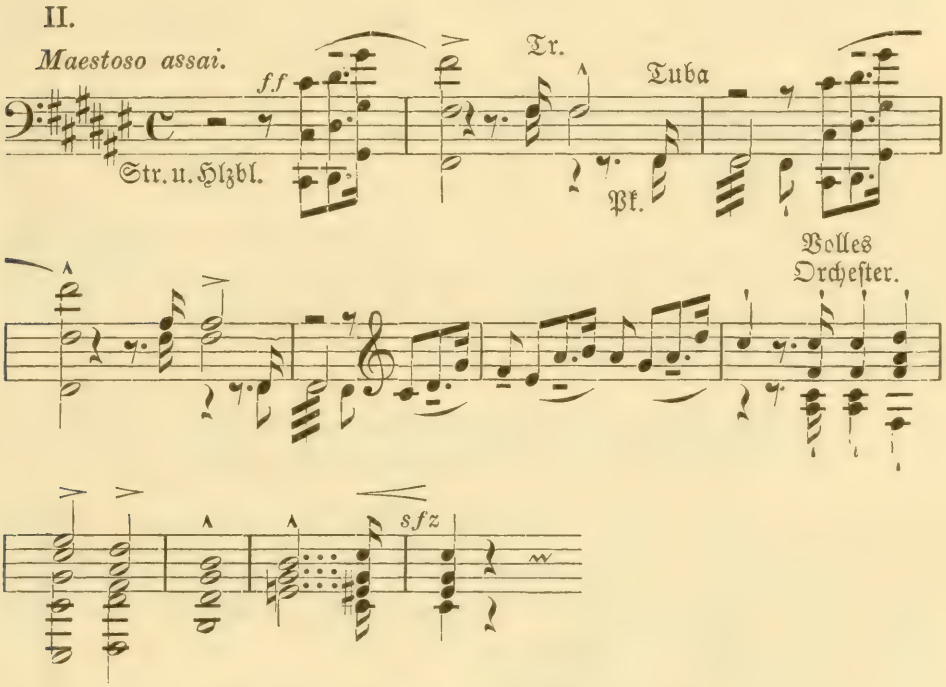
Einzelne Rufe, Weckrufe zum Lobgesang der Schönheit und Harmonie der Schöpfung, dringen dazwischen deutlich vernehmbar aus ihnen hervor. Frieden singt die Natur (S. 12):





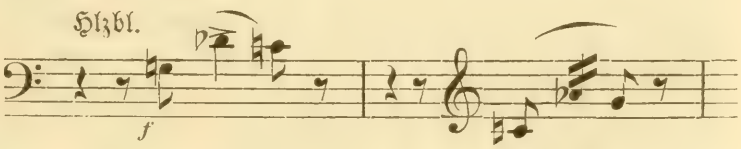
Harmonisch in sich klingen die Stimmen, die sich ihr verbinden

und mit jenem ersten Weckruf, die Bewegung breiter und höher treiben bis Erde, Luft und Meer in sie hineingezogen, anschwellen „im Triumph zu Gott" (S. 25):

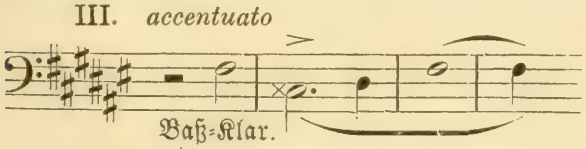


„Die Welt, gehüllt in diese Symphonie,
Schwamm, wie in Luft, so in der Harmonie."

Schrill tritt in sie ein Verzweiflungsschrei menschlichen Elends (S. 30):

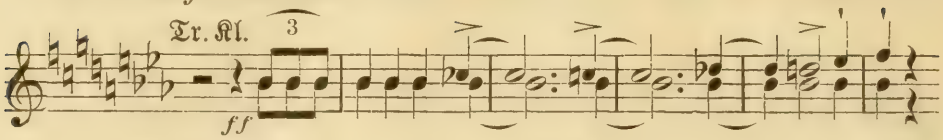


ein Klagen und Weinen, nimmer endende Trauer (S. 32):

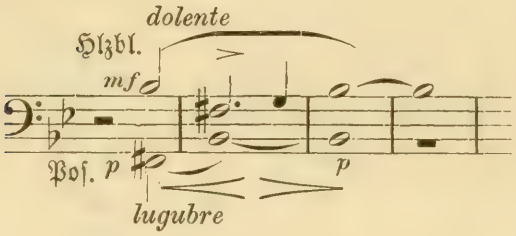


Verworrener Lärm, ein anderer Ruf als der erste, Fluch und Lästerung (S. 33):

IV. *Allegro con moto.*



zerreißen die erhabene Stimmung der Natur, aber der Menschenlärm verhallt gegenüber ihrer mächtigen Stimme. Einsam steht die Trauer, in ihrem Innern das düstere Warum? — Allegro mesto — (S. 42):



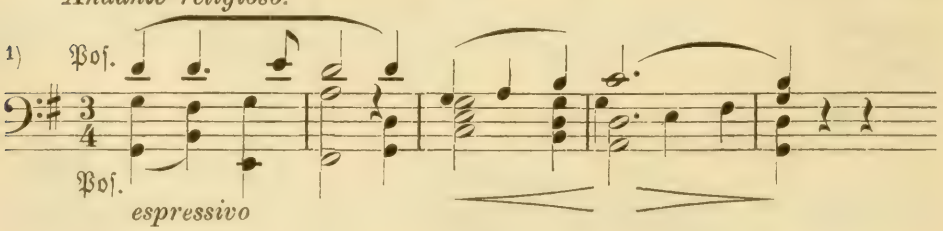
und neben ihr waltet ruhig, friedvoll die Natur (S. 44), deren hehre Stimmung in immer lichteren Schwingen nach oben steigt. Da — Allegro agitato assai (S. 53) — bricht der Verzweiflung Sturm und Rasen, der vielstimmige Schmerzenslaut der Menschheit wie eine Windsbraut, ein Orkan, in die erhabene Ruhe —:

„Was war dies Rauschen, endlos widerhallend?
Der Mensch, ach! und die Erde, welche weinten."

Bis hierher folgte Liszt dem Gedicht, dessen Schluß der Poet in der Atmosphäre geistigen Elends beläßt, indem er mit einer Frage nach dem Warum des Daseins abbricht, ohne Antwort und ohne Versöhnung der Gegensätze.

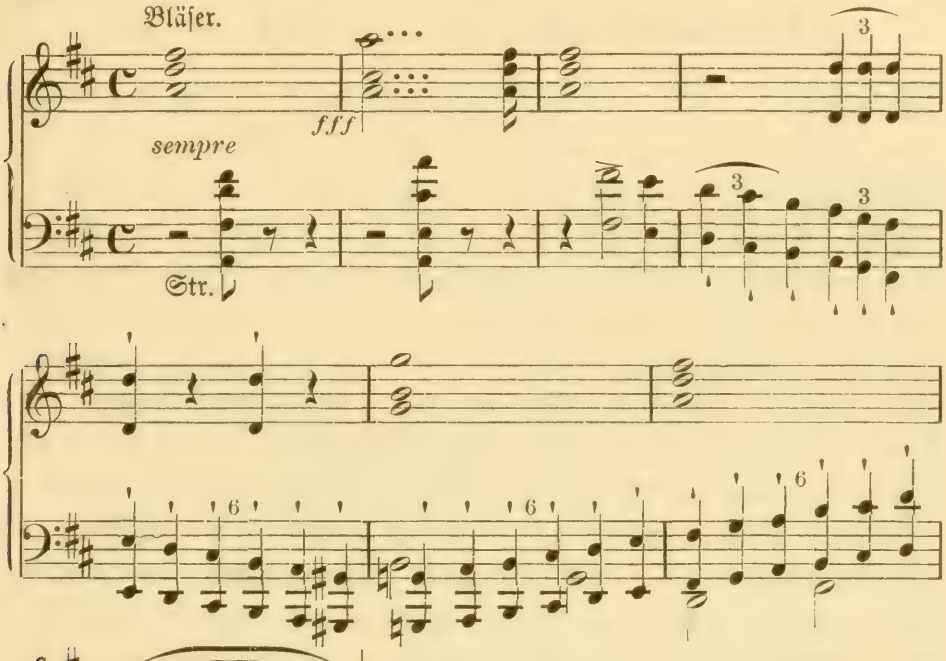
Anders Liszt's Tondichtung. Eine unsichtbare, aber gewaltige Hand (die in den Aufruhr hineingeschleuderten glissandi der Harfen, S. 69 u. f.) zerreißt die wetternde Wolke der Qualen, Schmerzen und Blasphemien, — klare Durchblicke machen die Luft frei und gleich einem ewigen Liebesgebot erschallt von Posaunen im Tone ausdrucksvoller Beruhigung ein Andante religioso.

Andante religioso.

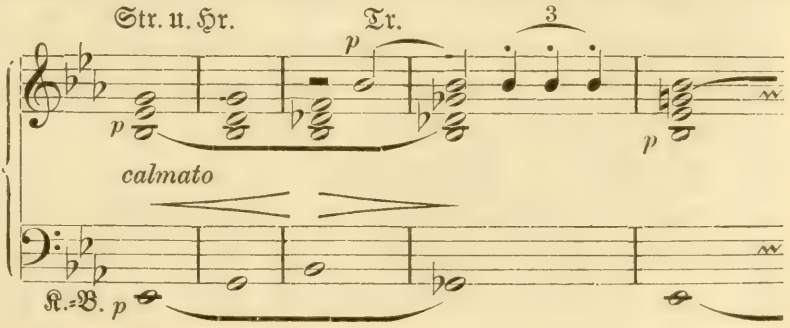


1) Die 2. Posaunenstimme 4. Takt enthält den Keim des „Ideal"-Motivs.

Von neuem ertönen in ihrem schneidenden Gegensatz die Stimmen der beiden Mächte — jede vertreten von ihrem Themenkomplex. Jede sucht sich durchzusetzen und doch —: im Hintergrund das soeben vernommene Wort, ringen sie einander zu, durchkreuzen und mengen sie sich, bis sie vor einem Übermächtigen stehen, das in zermalmender Größe spricht (S. 140):



und in die Stimme der Natur übergeht, die nun ohne Eintreten der anderen Stimme, majestätisch, unter dem Rauschen des Meeres, die Harmonie der Schöpfung weiter singt. Allmählich verhallt sie — noch ein Mal vernehmen wir die Stimme der Trauer und der Zerissenheit, aber sie fließt hinein in die mystische Drei, die in einem dreimalig unveränderten Wiederholen eines viertaktigen harmonischen Gebildes, dem der erste Weckruf einverleibt ist (S. 160), — die dreimalige



Wiederholuag als christliches Symbol der göttlichen Drei-Einheit — in das Andante religioso führt, dessen Schlußanhang einen verklärenden Strahl auf die Schöpfung wirft. —

Der Idee der „Bergsymphonie" steht die acht Jahre später (1856) entstandene

„Hunnenschlacht" (nach Kaulbach, Nr. 11)

am nächsten. Hier wie dort sind zwei Principe einander gegenüber gestellt — dort: Geist und Materie, hier: Heiden- und Christenthum; bei beiden bildet das christlich-religiöse Element die Spitze. Dabei entwickelt sich die eine wie die andere auf Grundlage mehrerer Haupt- und Nebenthemen, welche erstere die Träger der Principe sind: bei der „Bergsymphonie" die Themen Nr. I—IV, bei der Hunnenschlacht Nr. I—IV. Das Andante religioso dort verweist die Gegensätze auf die göttliche Versöhnung, das Crux fidelis hier feiert den Sieg im Kreuz. Wie im Stoff, stehen sich diese beiden symphonischen Dichtungen in der Behandlung ihrer Themen nahe. Da dieselben Träger von bereits in sich gefesteten Ideen sind, tritt bei ihrer Durchführung eine poetisch-psychologische Umbildung in den Hintergrund, ihr leitmotivischer Charakter dagegen in den Vordergrund. Beide Dichtungen weisen der Tonmalerei einen breiten Spielraum an; doch steht bezüglich der letzteren als solcher die „Hunnenschlacht" dem Kampfgemälde „Hungaria" näher als dem Berggedicht. Bei diesen beiden ist sie realistisch bis zur Greifbarkeit. Bezüglich ihres formellen Auf- und Ausbaues aber weicht die „Hunnenschlacht" von der einen wie der andern ab, indem sie nicht die Form eines ersten Sonatensatzes zu ihrer Voraussetzung hat, sondern die dreitheilige große Liedform mit ihren Seiten- und Übergangssätzen (1. Theil Seite 1—31, Mittelsatz 30—65, Schlußsatz 65—Ende).

Den dichterischen Vorwurf zur „Hunnenschlacht" fand Liszt in dem großen historischen Treppengemälde des Berliner Museums gleichen Namens von W. v. Kaulbach. Es stellt den Kampf auf den katalaunischen Feldern zwischen den Hunnen und Gothen, dem Heiden- und Christenthum dar, mit dem gewaltigen Sieg des letzteren — der Vollziehung der Weltscheide von Licht und Finsternis — knüpft aber an dem Moment der Sage an, nach welchem die Geister der Gefallenen die Luft von der Erde bis zum

Himmel füllend, noch drei Tage und Nächte den wüthenden Kampf fortsetzten, ehe sie Ruhe fanden. Der Führer der Gothen, hoch oben im Centrum des Bildes, hält das Christenbanner, das Kreuz, wie segnend über die Massen. Tief bedeutsam koncentrirt sich in seinem Mittelpunkt ein meteorisches Licht, das Strahlen nach allen Richtungen entsendet — der Punkt, welcher die Phantasie des Tondichters zum Schaffen entzündet hat. Über dieses Licht und dessen Wiedergabe in seinem Tonbild äußerte sich Liszt brieflich (1. Mai 1857) gegen Frau Kaulbach:

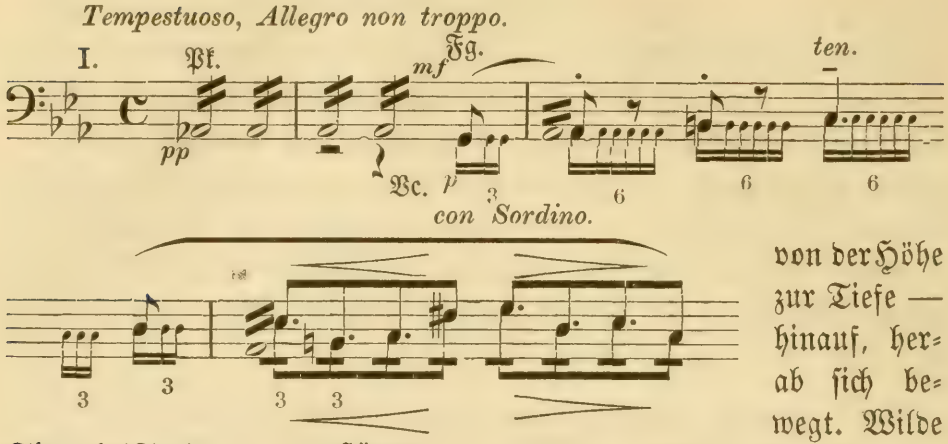
„Vielleicht trifft sich später eine Gelegenheit in München oder Weimar, wo ich Ihnen das Werk mit vollem Orchester vorführen kann und das meteorische und solarische Licht, welches ich dem Gemälde entnommen und zum Schluß durch die allmähliche Steigerung des katholischen Chorals »Crux fidelis« und der damit sich verschmelzenden meteorischen Funken einheitlich gestaltet habe, austönen lasse. Wie ich es Kaulbach schon in München andeutete, war ich durch die musikalischen Erfordernisse des Stoffes dahin geführt, dem solarischen Licht des Christenthums, personificirt durch den katholischen Choral »Crux fidelis« verhältnis mäßig mehr Platz einzuräumen, als es in dem herrlichen Gemälde der Fall sein durfte, um somit den Abschluß, des Kreuzes Sieg, den ich dabei sowohl als Katholik wie als Musiker nicht entbehren mochte, zu gewinnen und prägnant darzustellen."

Die Konception der symphonischen „Hunnenschlacht" fällt in die Zeit, welche Liszt in München nach seinem Wagner-Besuch in Zürich — in München im täglich freundschaftlichen Verkehr mit Kaulbach — verbrachte: in die erste Hälfte des Dezembers 1856. Ihre Ausführung (Weimar) in die Monate Januar bis 10. Februar[1]) 1857. Die erste Orchesterprobe war ebendaselbst im Oktober 1857, die erste öffentliche Aufführung in einem Theaterkoncert Sivori's, ebenfalls in Weimar, am 29. Dezember desselben Jahres.

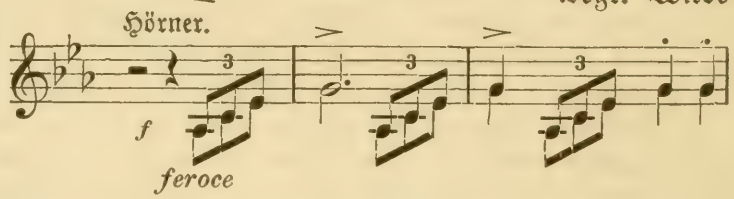
Der Anfang der „Hunnenschlacht" ist dem der „Bergsymphonie" verwandt. Er führt in die Scenerie: ein fernes Meeresrauschen hier, mit Geistern gefüllte, vibrirende Luft dort; beide begleiten, wenn auch nicht kontinuirlich, den Verlauf des betreffenden Werkes.

Finster, geisterhaft wälzt sich ein dunkler Streifen am Horizonte hin, der immer breiter und dichter, von der Tiefe zur Höhe,

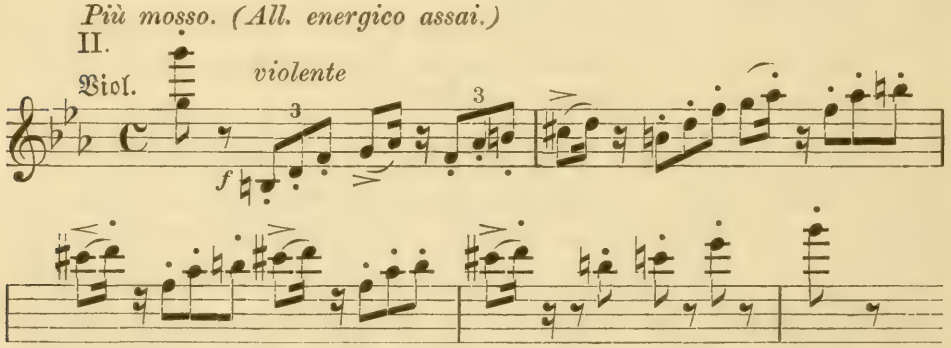
1) Nach einer brieflichen Mittheilung des Meisters an Dionys Pruckner.



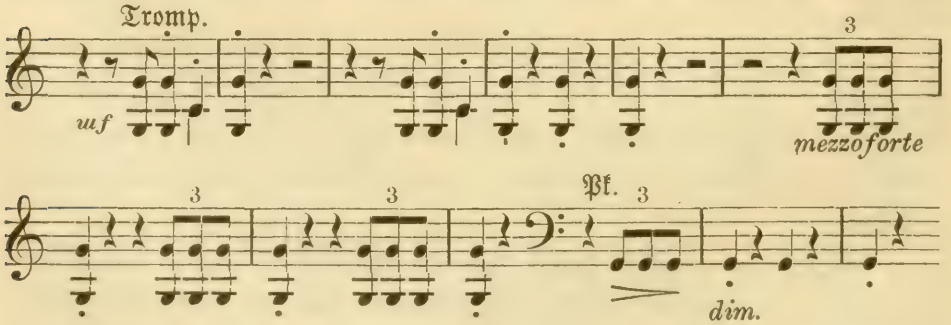
von der Höhe zur Tiefe — hinauf, herab sich bewegt. Wilde Signale (S. 4) durchschneiden die Luft und finden Gegenrufe. — Eine



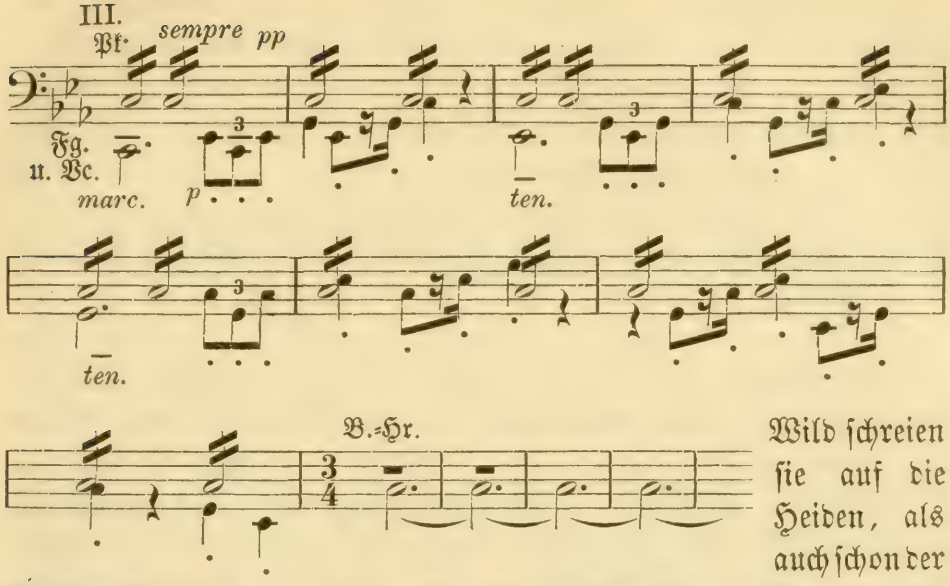
zweite finstere Masse strebt unter heftigem Schieben und Drängen nach oben; (S. 9)



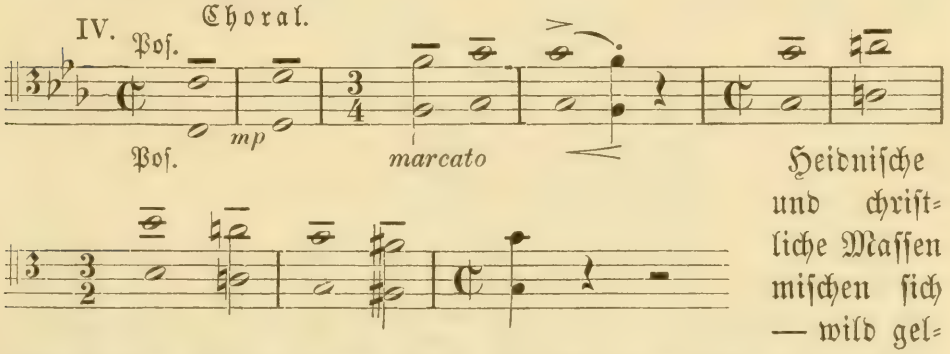
neue Zuzüge folgen, unter ihnen die erste Masse (I), — die zusammen die obere Region zu füllen scheinen — es sind die heidnischen Schaaren. Da erbebt unter ihnen die Luft (S. 18) —



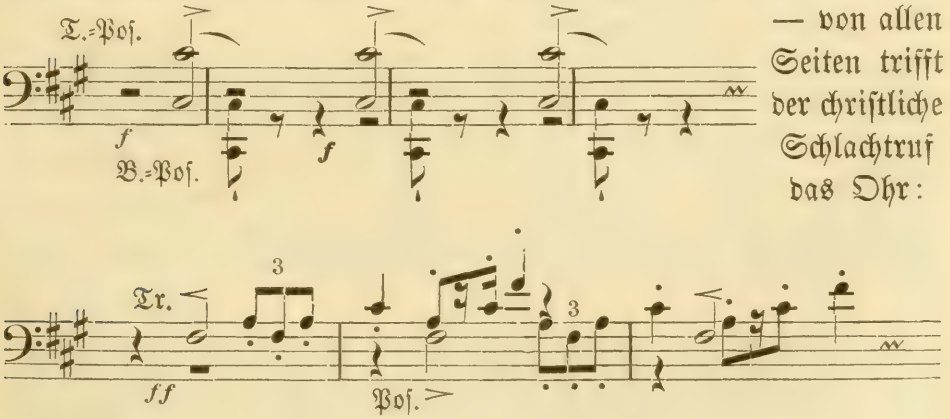
ein anderes Signal wird hörbar — wie ein fliegender Schattenzug zieht es dahin. —



Wild schreien sie auf die Heiden, als auch schon der Christen Schlachtgesang (die erste Melodiestrophe des Crux fidelis als Strahl des Kreuzes) hehr und gewaltig, in breitem Klingen, weithin schallt (S. 23):



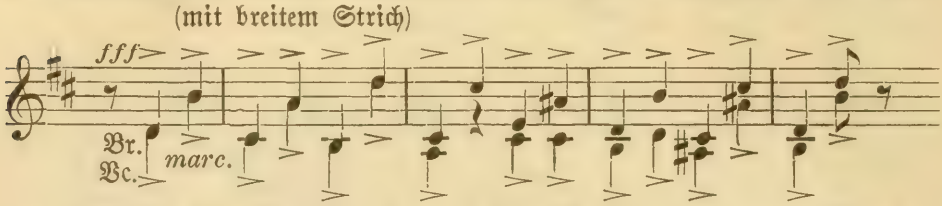
Heidnische und christliche Massen mischen sich — wild gellend bäumen sich jene gegen diese — Schildschläge dröhnen (S. 40) [1]:



— von allen Seiten trifft der christliche Schlachtruf das Ohr:

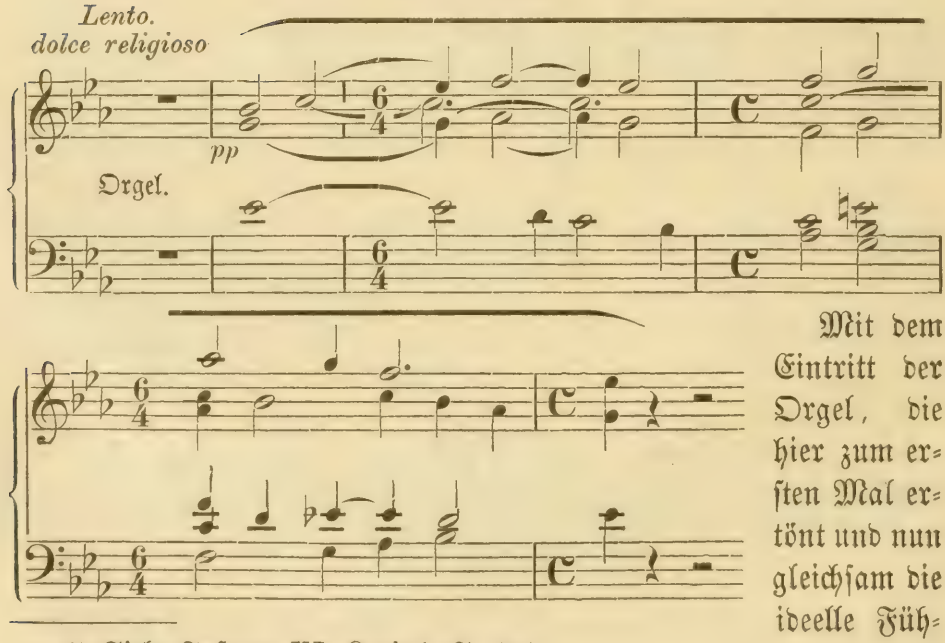
1) Derartige Stellen, aber ausgedehnter, finden sich auch in der „Hungaria“ vor S. 58 u. f.

Die Kämpfenden ballen wild sich zu Knäueln ineinander und wüthen bald in den unteren, bald in den oberen Regionen. Da, im Centrum, faßt sich der Kampf wie in einem Punkt zusammen, wir glauben wuchtige Schwertstreiche zu vernehmen (S. 56):



die unwillkürlich Kaulbach's Attila-Gestalt in unsere Vorstellung zwingen. Bald verstummen sie, die Übergewalt der Gothen tritt immer schärfer hervor, und wuthheulend stürzen die Hunnen in Schaaren zur Tiefe. Klarer wird die Luft, jetzt harmonisch durchwogt von nur christlichen Elementen, unter denen das sanft strahlende Licht des Kreuzes — der Choral — an Intensivität und Ausbreitung zunimmt und die Gothen zu majestätischem Siegesruf trägt (S. 65). Aber plötzlich schweigt derselbe und, gleich einer überirdischen Stimme, intonirt die Orgel mild und feierlich das

Crux fidelis,[1] inter omnes
Arbor una nobilis,
Nulla silva talem profert
Fronde, flore, germine
Dulce lignum, dulces clavos,
Dulce pondus sustinet.



Mit dem Eintritt der Orgel, die hier zum ersten Mal ertönt und nun gleichsam die ideelle Füh-

1) Siehe Fußnote XI. Kapitel (S. 201).

rung übernimmt, beginnt der Schlußtheil des Werkes. Eine abermalige Verarbeitung der ausschließlich christlichen Motive verklärt und verherrlicht den Sieg des Christenthums, des Lichts der Wahrheit über die Macht der Finsternis. — Dieser Schlußtheil tritt über den Rahmen der Kaulbach'schen Hunnenschlacht hinaus, wie der Meister in dem oben citirten Brief es aussprach.

Der Malerei dieses Geisterbildes ganz entgegengesetzt ist die des

„Mazeppa" (nach Victor Hugo, Nr. 6) —,

ein anderer Stoff, anderer Hintergrund, anderes Kolorit, aber ebenfalls realistisch inspirirt. — Nach einer früher gemachten Bemerkung (II/1. Band Seite 100) ist der symphonische Mazeppa der Träger einer Idee, zu welcher die Illustration der Qualen des Helden eine sekundäre Stellung einnimmt. So wenigstens ist die allgemeine Annahme. Victor Hugo's Gedicht, welches Liszt seinem Tonpoëm als Programm beigefügt hat, zerfällt in zwei Theile, deren erster die Qualen des auf den Rücken eines wilden Steppenrosses Gebundenen, zum Tode Verurtheilten und die unerwartet günstige Wendung seines Geschicks in jenen dichterischen Phantasmagorien beschreibt, deren Bilder sich mit den brennendsten Farben verschmelzen, wie die Muse des großen Dichters sie vorzugsweise ihr eigen nennt. Der zweite Theil holt aus den Bildern dieser Todeshetze und ihres Ausgangs das Motiv, um den geknechteten, gehetzten und siegenden Künstlergenius zu beleuchten — ein Gedanke, der, so ergreifend und einzig ihn auch der Dichter gefaßt hat, unserem Gefühl, mit dem Mazeppa im Hintergrund, doch immer französisch-forcirt erscheinen will und das Bedauern nicht losläßt, die zwei Gedichte, von denen jedes für sich bestehen könnte, vereint zu sehen. Es hat dieser zweite Theil dem Mazeppa eine Art Glorienschein gegeben, welche die Auffassung zu einer unerquicklichen Verquickung verleitet hat, die Liszt's „Mazeppa" keineswegs zu Gute kommt.

Dieser giebt den ersten Theil des Hugo'schen Gedichtes wieder, die Erzählung, die das mit seiner Bürde dahinsausende Roß mit Bildern der Natur aus den unbevölkerten Steppen umgiebt, bis der mehr von Thieren als von Menschen Gehetzte dem Tode

hingegeben scheint, aber Kosaken ihn finden und zu ihrem Hetman erheben, welchen letzteren Moment Liszt durch einen Kosakenmarsch am Schluß seines Symphoniegebildes illustrirt hat. Der andere Theil des Gedichtes dürfte nur in so fern in Beziehung zu ihm stehen, als das Substrat desselben dem Meister dazu diente seine Malerei des Rittes lyrisch zu vertiefen: die Melodie, die sich episodisch wie ein klagender Irisbogen über einzelne Bilder spannt, aber naturgemäß Klagelaute Mazeppa's, nicht Klagelaute des leidenden Genius zum Ausdruck bringt. Es hat sich aber mehr und mehr die Annahme festgesetzt: Liszt's Mazeppa sei von ihm als Sinnbild des Künstlermarthyriums, dem endlich die Siegeskrone zutheil wird, gedacht. Dieser Annahme widerspricht der Schluß der Musik, der auf den Kosakenhetman sich bezieht.[1]) Aus einem Kosakenmarsch läßt sich keine Künstlerkrone flechten, abgesehen davon, daß die Mazeppasage mit dem Verrath im Hintergrund der grausigen Büßung eine Identificirung mit dem Künstlergenius von selbst zurückweist.

Je mehr man dieses Werk betrachtet, um so klarer tritt hervor, daß hier die musikalische Malerei der Malerei willen da ist, nicht als Mittel zum Zweck, als Gewandung geistiger Qualen und Schmerzen, sondern als Zweck selbst, daß folglich Mazeppa als Mazeppa und nicht als Träger einer wohl hohen, aber ganz außerhalb seiner Natur liegenden Idee aufzufassen ist. Der „Mazeppa" Liszt's erleidet hierdurch keine Einbuße: er ist und bleibt eine dichterisch-kühne Eingebung sonder Gleichen.

Der merkwürdigen Genesis dieses Werkes, das wie aus einem Guß dasteht, geschah bereits mehrfach Erwähnung.[2]) Von einer kleinen, von ihm als 15jähriger Knabe 1826 komponirten Etüde 1837 zur Grande Etüde „Mazeppa" erhoben, 1841 nochmals revidirt und verbessert, fand sie endlich 1850, zum symphonischen Gebilde erweitert und instrumentirt, ihre letzte formelle Bestimmung.

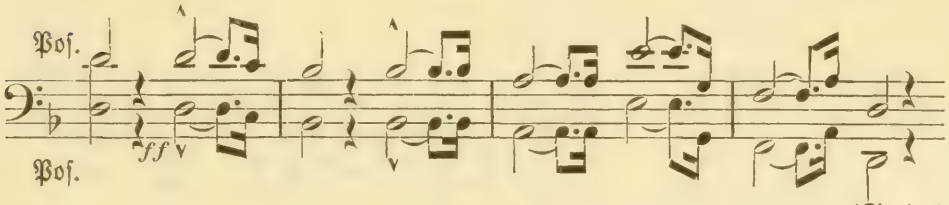
---

1) Richard Pohl erwähnt in seinen Programmen zu symphonischen Dichtungen Liszt's (Ges. Schr. II. Bd. S. 396) keine Silbe von der dem „Mazeppa" untergeschobenen Idee. Aber er giebt zum Gebrauch bei Koncertaufführungen eine zweckentsprechende Kürzung des I. Theils des Hugo'schen Gedichtes, das zu adoptiren sehr zu empfehlen ist.

2) I. Bd. S. 86: Etudes, opus 1; S. 463: Grandes Etudes; II/1. Bd. S. 13, S. 100.

Die erste Aufführung der symphonischen Dichtung war im April 1854, gelegentlich eines Pensionskoncertes im Hoftheater zu Weimar; dann 1856 in Sondershausen unter Ed. Stein; „und bald darauf in Leipzig ausgezischt und verkritisirt“ [1]) nach einem am 26. Februar 1857 im Gewandhause zum Besten des Orchester-Pensionsfonds unter Mitwirkung von Liszt und Bülow stattgefundenem Koncert.

Liszt's „Mazeppa“ schließt sich eng seiner poetischen Vorlage an. Im schnellen Wechsel begleiten Bilder und Scenen, getaucht in sengend-düstre Farben, den rasenden Lauf — eine Schärfe der Charakteristik, eine Dämonik entwickelt sich, die der Victor Hugo's nichts nachgiebt, aber symphonisch, ein Wunder der Kunst genannt werden muß. Die wechselreiche Scenerie hemmt nicht die vollendet einheitliche Gestaltung des Ganzen; aber von dem Wechsel, wohl auch von dem formellen Ursprung des Werkes, mochte es gewissermaßen bedingt sein, daß ihm nicht verschiedene greifbare Themen, wie den andern symphonischen Dichtungen zu Grunde liegen, obwohl zweierlei sich entschieden von einander abhebt: die Tonmalerei und das lyrische Element der Leiden des Verurtheilten, welche letztere eine episodische Melodie aussingt. Diese Mazeppamelodie

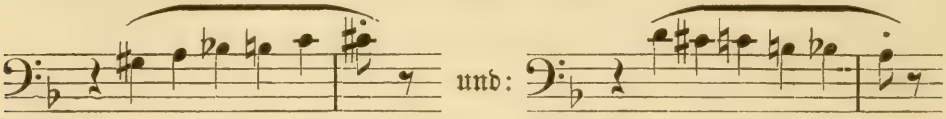


(S. 15.)

ist das einzige Thema, das sich in verschiedenen Transitionen durch das ganze Werk, bis zum Schluß — dem Kosakenmarsch: der Krönung zum Hetman — hindurchzieht. Edel, von großer Kraft und Ausdrucksfähigkeit, bekundet es in seinen mannigfachen Umbildungen einen Schmerz, der sowohl klagt und ächzt, als auch der wildesten Verzweiflung sich hingiebt. Die Tonmalerei umschließt zwei Aufgaben: die Schilderung des sich immer steigernden Laufes des ungezähmten, von seiner Bürde geängsteten Rosses, und die äußere Scenerie nebst dem grausigen Gefolge, das sich ihm anschloß.

1) Nach Liszt's Mittheilungen an die Verfasserin.

Auch nach dieser Seite begründet kein sogenanntes Hauptthema das Werk: der Renner selbst ist das Hauptthema, das Mittel- und Verbindungsglied aller Theile. Nur ein elastisch dekoratives Motiv (S. 20):



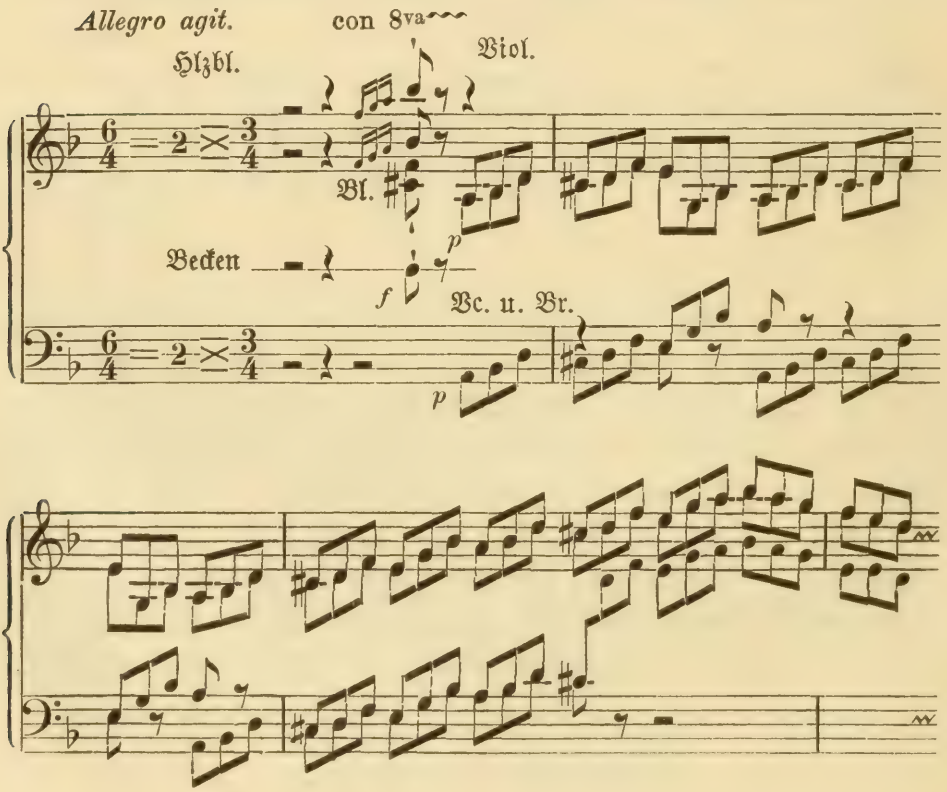
dient zu mannigfachen Wendungen der verschiedenen Abschnitte.

Von dem erklärenden Eingang des Gedichtes:

„Als sie Mazeppa trotz Knirschen und Toben,
Gebunden an allen Gliedern, gehoben
Auf das schnaubende Roß,
Dem glühend die weiten Nüstern dampften,
Deß Hufen den bebenden Boden stampften,
Daß er Funken ergoß — ꝛc. ꝛc."

war musikalisch abzusehen. Liszt's „Mazeppa" beginnt bei der Stelle des Gedichtes:

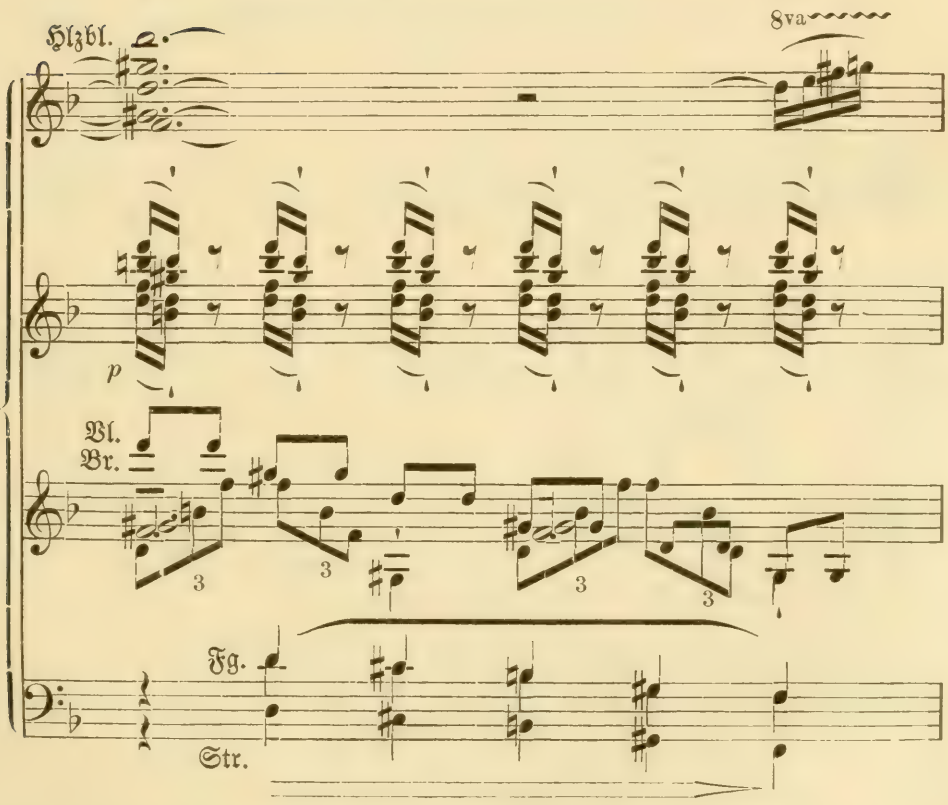
„Da gellt ein Schrei,

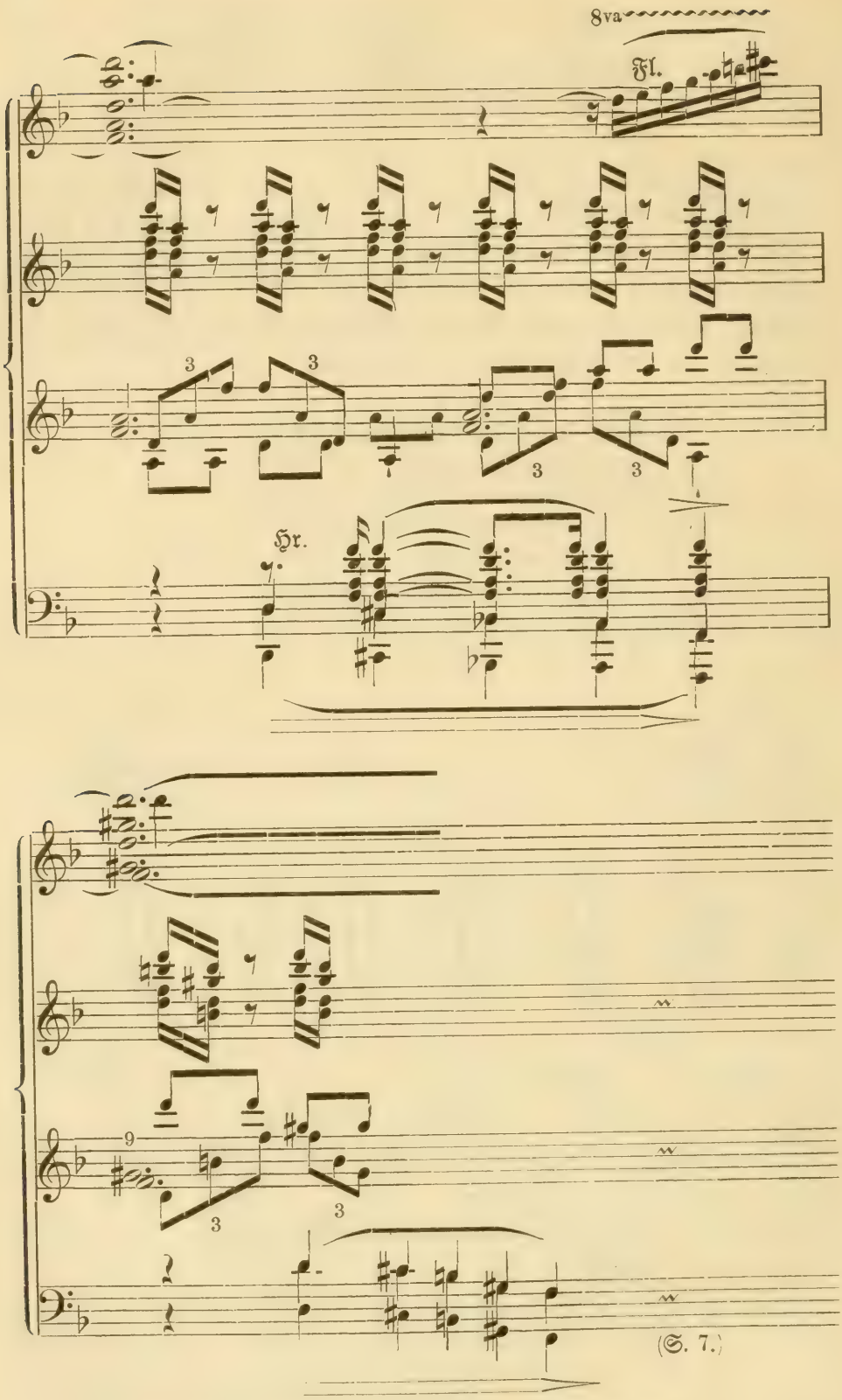


und schneller als Pfeile
Fliegt mit dem Mann in rasender Eile
In die Weite das Roß."

Unser Ohr vernimmt wie aus der Ferne den Hufschlag des letzteren, unsere Vorstellung sieht beide durch Thalesengen und Klüfte fliegen, sieht, wie Mann und Roß nur ein schwärzlicher Punkt am fernen Horizont auftauchen, und begleitet sie durch Schrecken und Graus. Von einer erstaunlichen dichterischen Kraft sind insbesondere zwei Partien der Tonmalerei. Die erste:

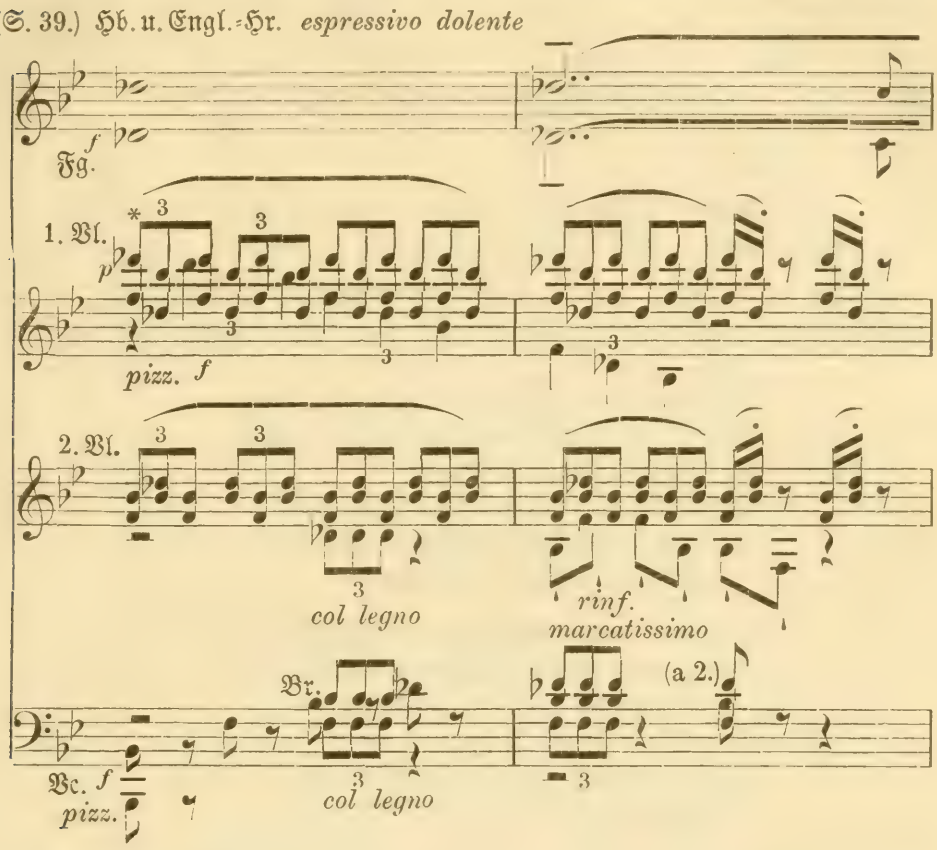
„Und hinter ihm Rosse, die schnaubend und rauchend
Galloppiren im Sturm.
Und hoch der abendlich strahlende Bogen.
Der Ocean, der aus den Wolkenwogen
Neue Wolken entrollt!
Die Sonne, eh' ihm die Sinne vergehen,
Sieht er, ein marmornes Rad, sich drehen
Mit Geäder von Gold" —:

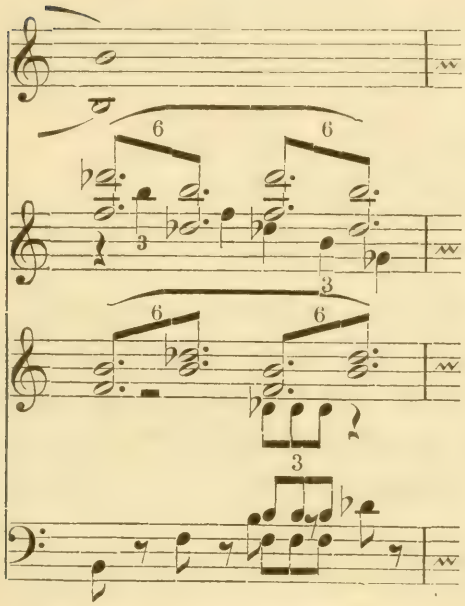




Die zweite Stelle. — Nachdem in des Rosses Traben ein Zug

von Raben sein unheimlisch Gekreisch gemischt, erweitert sich das





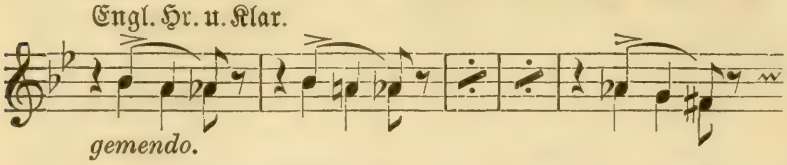
*) Zwei einzelne Violinen.

Gefolge: es kommen die Raben (S. 37),

„und hoch in Lüften
Der Aar, verscheuchet von Moder-
grüften,
Es vermehren den Schwarm
Die Eulen, die Geier — —:"

Der Klang der Col legno-Stellen kann täuschend den Flügelschlag der Eulen wiedergeben. Bei der ersten Aufführung des Werkes in Weimar, unter Liszt, war die Wirkung von solcher Naturwahrheit, daß mehrere Zuhörer ihre Blicke plötzlich zur Höhe wandten, vermeinend, Nachtvögel hätten sich dahin verirrt.

Sämmtliche Stimmen obigen Beispiels sind Themen des Mittelsatzes (S. 35—66), dem sich noch Ächzen und Jammern beimischt.



Sie sind die Mittel zu der sich nun entfaltenden Dämonik, deren Gewalt selbst im Bilde erschreckend wirkt. Die geflügelte Meute wächst — immer größer wird der Leichenzug, der die Lüfte durchschnellt und wie ein dunkler Riesenfächer über das fliehende Roß und seine Last sich breitet.

„Und nach dem rasenden Ritt dreier Tage,
Der sie durch Wüsten, Steppen und Hage
Über Eisbrücken trug,
Hinstürzt das Roß bei der Vögel Rufe,
Es löschen die Blitze, die mit dem Hufe
Aus den Steinen es schlug.

Da liegt er niedergeschmettert und glühet
Vom Blute röther als Ahorn blühet,
Wenn der Lenz ihn belaubt;
Der Vögel Wolke kreiset, die graue,
Begierig harret manch' scharfe Klaue,
Zu zerfleischen sein Haupt."

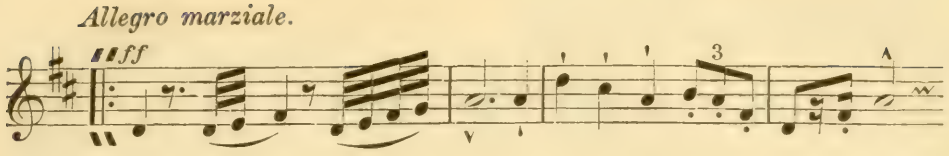
Ein kurzes Andante, daß fast nur aus Seufzern besteht, mit Motiven aus dem Mazeppathema (S. 86—88), schildert die obige Scene.

„Und doch! der sich windet im Staub und ächzet,
Der lebende Leichnam von Raben umkrächzet,
Wird ein Herrscher, ein Held!
Als Herr der Ukraine wird er einst streiten —" ꝛc. ꝛc.

Diesem Hinweis auf die künftige Hetmankrone gab Liszt durch einen höchst charakteristischen und breit ausgeführten glänzenden Kosakenmarsch größeren Raum, als V. Hugo, und machte damit das Zukünftige schon zum Gegenwärtigen in den richtigen Gefühl: den vorangegangenen aufregenden Scenen den befreienden Gegensatz beizufügen.

Dem Andante folgt ein Übergangssatz mit Fanfaren, worauf der Marsch[1]) beginnt (S. 94):

1) Nach einer Bemerkung des Komponisten (S. Fr. Liszt, Symphonische Dichtungen. Anhang, Varianten ꝛc. Partitur Breitkopf & Härtel) kann



Er wird zu einer lebensvollen Scene, welche den Akt der Krönungsfeierlichkeit mit ukrainischem Lokalton in Rhythmus, Harmonie und Instrumentirung darstellt. Der glanzvolle Wiedereintritt der Mazeppamelodie bezeichnet den Schlußakt. — —

Unter den symphonischen Dichtungen Liszt's befinden sich noch einige andere, an deren Spitze Personennamen stehen, Mazeppa aber zweigt sich in seiner Sage von ihnen ab, indem diese keine geschichtliche Resonanz in sich birgt, während jene Namen tragen, in welchen sich bestimmte Ideen dichterisch personificirt haben und die gleichsam als Geschichtstypen solcher erachtet werden, wie: Prometheus, Orpheus, Hamlet, Tasso. Die titanische Prometheusgestalt ragt an Kraft und Gewalt über die anderen hinaus; eines aber verbindet sie alle — Mazeppa mit inbegriffen —: der Schmerz. Wenn auch unter anderen Voraussetzungen und unter anderer Art und Gestalt, beansprucht er bei diesen Tongedichten den wesentlichsten, um nicht zu sagen, den vornehmsten Theil ihres Inhalts. Sie sind alle Schmerzesbrüder und als solche ergänzen sie sich, wie: Prometheus, der um seiner Menschheitsidee willen physisch Gemarterte und Orpheus, der Harmoniebringer und antike Repräsentant des idealen Schmerzes —; Mazeppa und Tasso, welche beide Leidenswege gehen und die Triumphkrone tragen, nur mit dem Unterschied, daß Tasso historisch die Idee des leidenden und siegenden Genius vertritt, die jenem vindicirt wurde. Hamlet aber, der düstre Melancholiker, dessen nagender Schmerz sich nach Innen kehrt und Selbstzerstörung wird, fand bei Liszt's Muse keinen Genossen; es sei denn, daß man ihm den in Rom komponirten Epilog zur symphonischen Dichtung Tasso: »Le Triomphe funèbre du Tasse«, der eine schmerzliche Ironie gegenüber jenen eitlen Verherrlichungen der im Leben verkannten und mißhandelten Poeten und Künstler nach ihrem Tode ist, zur Seite setze.

---

dieser Marsch separat ohne das Vorherige von Seite 89 an (Allegro ¢) aufgeführt werden.

Das Symphoniegedicht

„Orpheus“ (Nr. 4)

wurde durch Gluck's Oper gleichen Namens angeregt, welche Liszt der Weimaraner Hofkapelle zum Geburtsfeste Marie Paulowna's einstudirte. Während der Proben — so erzählt er selbst[1]) — schweifte seine Phantasie zu jenem Orpheus, dessen Namen so majestätisch und voll Harmonie über den poetischen Mythen der Griechen schwebt. Hiebei trat eine sich im Louvre befindliche Vase in seine Erinnerung, die den Dichter-Musiker darstellt mit dem mystischen königlichen Reif um die Schläfe, vom sternbesäten Mantel umwallt, die Lippen zu göttlichem Wort geöffnet und mit den schlanken Händen mächtigen Griffes die Lyra schlagend. Entzückt lauscht die Natur — Quelle, Wald, Vogel, Thier und Stein — seinen milden Harmonien, die der Erziehung der Völker geweiht sind.

Man wird Liszt's „Orpheus“ kaum anders hören können, als prägnirt mit diesem Bilde, dessen Inhalt folgende Worte des Meisters andeuten: „Orpheus beweint Eurydice, das Symbol des im Übel und im Schmerz untergegangenen Ideals. Es ist ihm vergönnt, sie den Dämonen des Erebus zu entreißen und heraufzubeschwören aus den Finsternissen der Unterwelt, aber nicht, sie für das Leben zu erhalten.“ —

Die erste Aufführung des Werkes fand am 16. Februar 1854 statt und ging als Vorspiel[2]) der Oper Gluck's voraus. — Die Komposition selbst fällt in den Zeitraum von vierzehn Tagen.

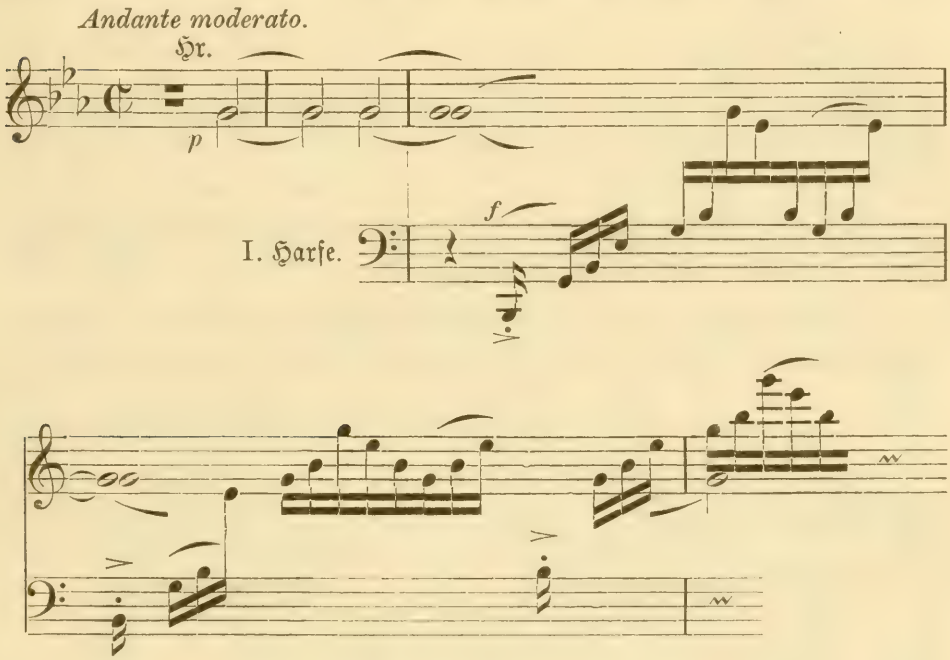
Diese Tondichtung ist von kleineren Dimensionen als die meisten der symphonischen Einsatzer Liszt's, ja verhält sich zu ihnen wie ein Lied zum Epos. Dreitheilig, basirt sie auf der Liedform. Der melodische Charakter wiegt vor, selbst der Satz bewegt sich überwiegend im orchestralen Einzelgesang. Die Themen — eigentlich Melodien — bestehen aus zwei Haupt- und zwei Nebenthemen und finden in dem Hornmotiv am Eingang der Dichtung einen Vorklang. Die Harmonien sind edel, durchsichtig, von mysteriösen Reiz und erinnern an die Vorstellung, die der Meister von dem verklärend ethischen Charakter der orphëischen Harmonien als

1) Vorwort zur Partitur der symphonischen Dichtung „Orpheus“.

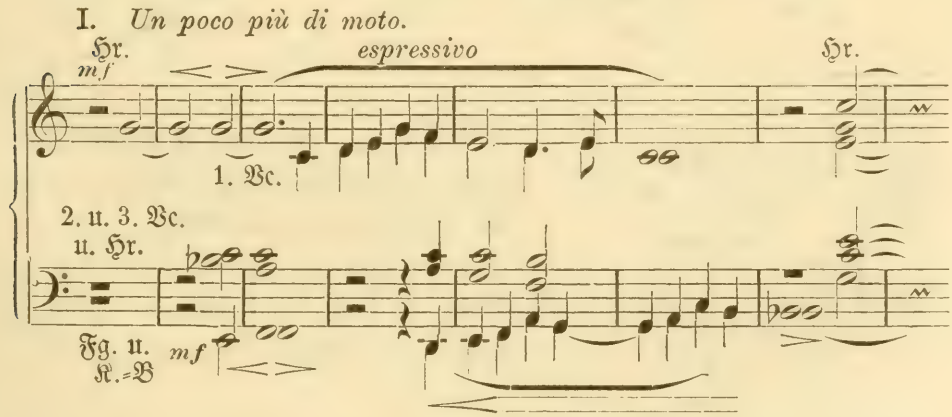
2) Ein Theaterzettel, im Großherzoglichen Archiv zu Weimar befindlich, besagt: „... mit Orchester-Vorspiel und Schluß, mit Musik von Fr. Liszt“ — von diesem „Schluß“ konnte ich nichts ermitteln.

„einem Äther, der das Weltall mit einer Atmosphäre von unsäglich mysteriösem Wohllaut umgiebt," in sich trug. Dem entsprechend ist die Orchestrirung von großer Zartheit und übersinnlichem Kolorit. Zwei Harfen stehen in ihrem Centrum. Das Ganze gemahnt an jene durchsichtigen Sonettengestaltungen der italienischen Dichter, die indem sie ihren Stoff verklären, ihn zum Verschweben bringen.

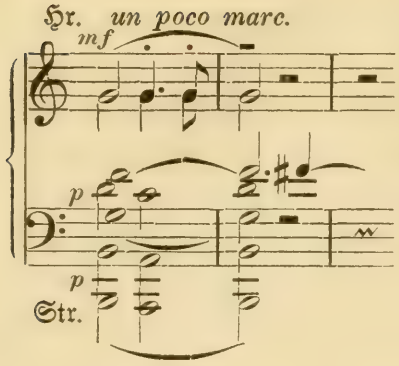
Die Einleitung deutet auf Orpheus. Majestätisch rauschen Harfen-Arpeggien über sanftem Hornklang empor und verhallen



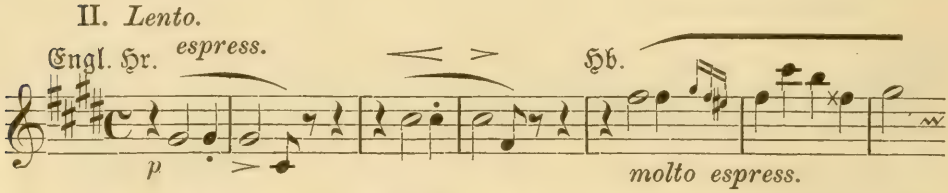
in den Lüften. Bewegt und klagend (S. 4) ergehen sich die In-



strumente, mit denen sich ein Nebenthema (S. 6) verbindet, dessen harmonisches Profil:

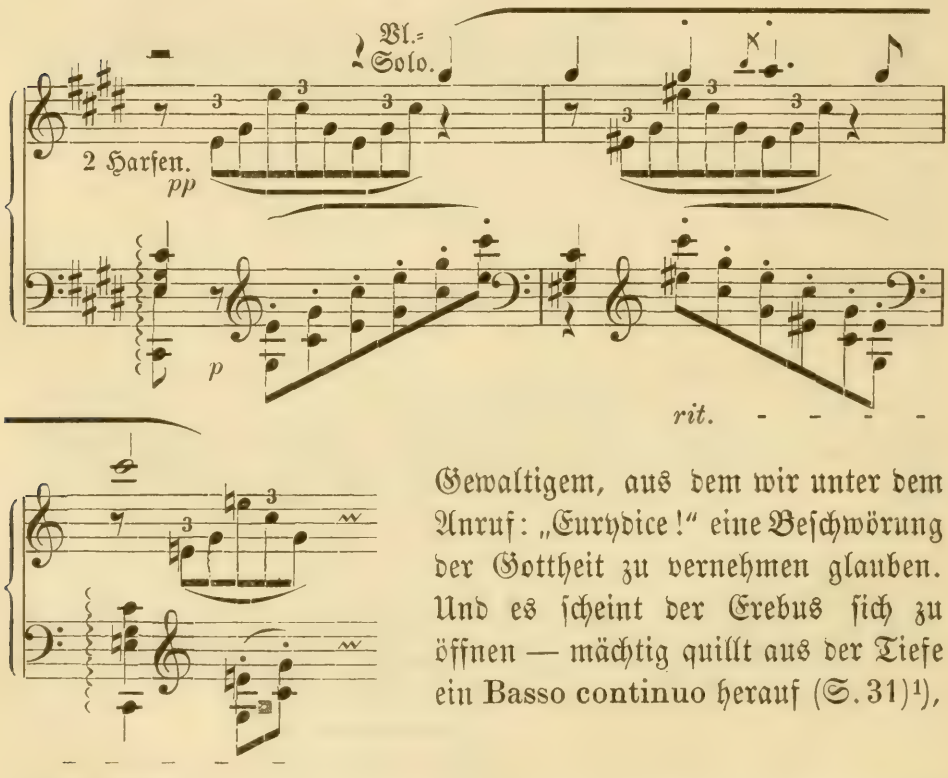


den scharfen Schnitt antiker Gemmen trägt. Es bewegt sich aufwärts und führt zum Mittelsatz. Der harmonische Gesang gestaltet sich hier zu edel flehendem, bis zum Pathos sich erhebenden Einzelgesang:



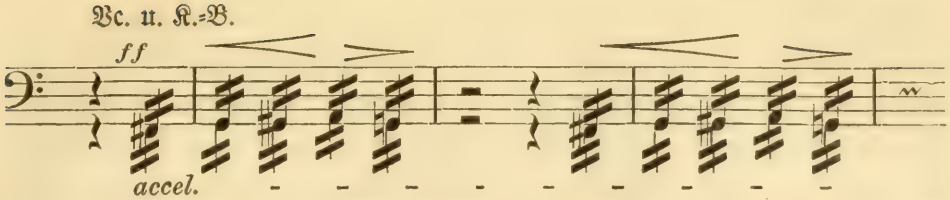
der über dem Äther der Harfen und Streichinstrumente (H.-Arpeggien) in Wonne und Wehe dahinschwebt.

Letzterer geht in das Übersinnliche über (S. 15) — es schweigt aufhorchend die Natur. Des Klagenden Stimme aber erhebt sich zu



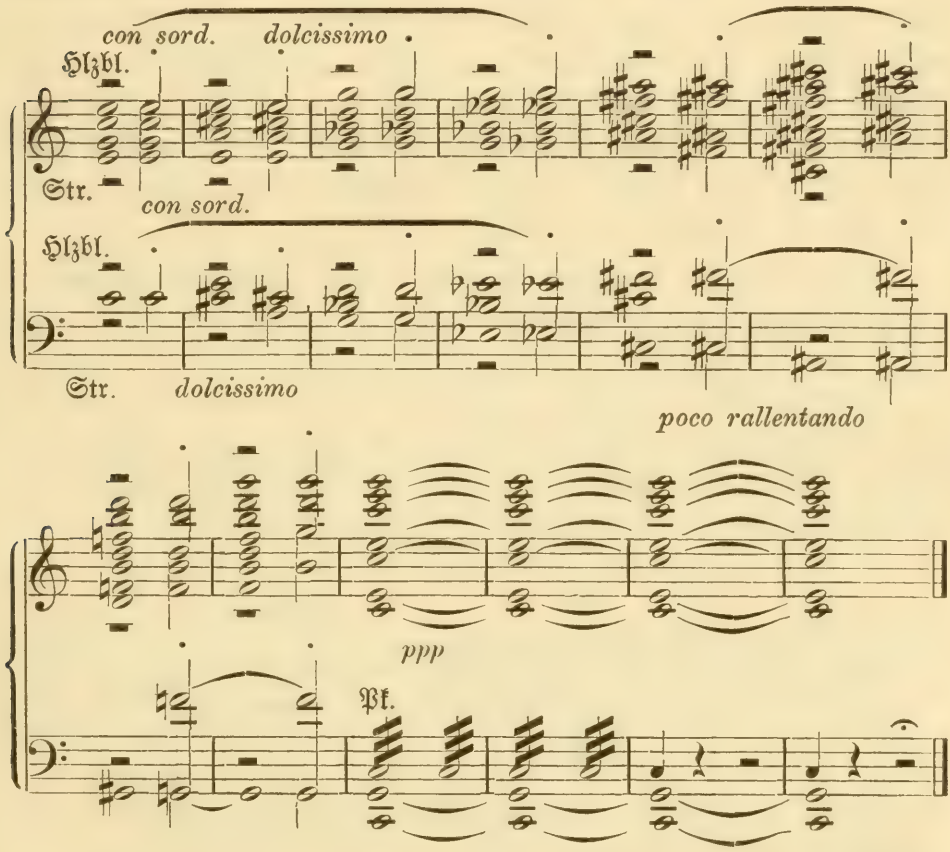
Gewaltigem, aus dem wir unter dem Anruf: „Eurydice!“ eine Beschwörung der Gottheit zu vernehmen glauben. Und es scheint der Erebus sich zu öffnen — mächtig quillt aus der Tiefe ein Basso continuo herauf (S. 31)[1]),

1) Obige Notation des Basso continuo ist nach des Meisters Veränderung, s. „Anhang zu den symphonischen Dichtungen“ S. 35.



über den Harmonien der Schönheit sich aufbauen, aber er vergrollt leise, und mit ihm vergehen die Harmonien.

Die Wiederholung des ersten Theils (S. 34—40) verklärt in freier Wiedergabe den Schmerz um das entschwundene Ideal. In einem sanften Wechselklang der Streich- und Holzblasinstrumente verglüht mystisch das Orpheus-Lied.



Auch der

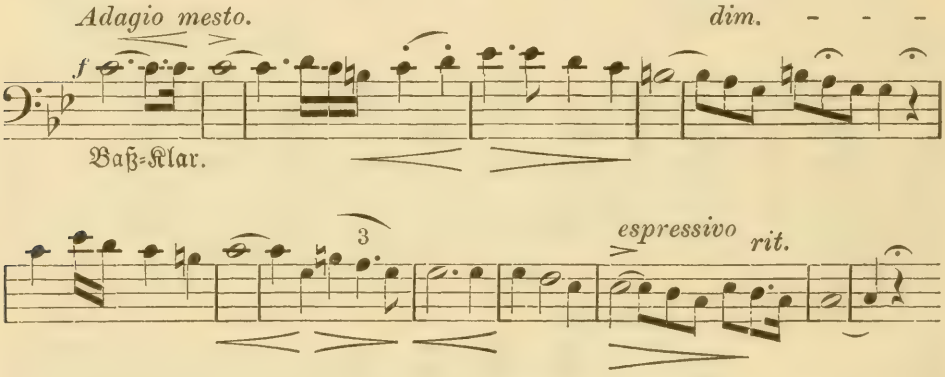
„Tasso“ (Nr. 2),

Lamento e trionfo —,

verdankt seine Entstehung einer Theateraufführung zu Weimar. Der hundertjährige Geburtstag Göthe's — am 26. August 1849 — sollte durch eine Darstellung seines „Tasso“ festlich begangen werden.

Vom Hofe beauftragt, komponirte Liszt zu diesem Zwecke ein symphonisches Vorspiel, das auf die „[1]) große Antithese des im Leben verkannten, im Tode aber von strahlender Glorie umgebenen Genius“ hinweisen sollte. Mit Lamento e Trionfo bezeichnet er dieselbe. Zu ersterem schwebte ihm Byron's ergreifende „Klage Tasso's“ (»The lament of Tasso«) im Kerker zu Venedig vor, zum zweiten der Weltruhm, der seinen Werken durch die Jahrhunderte zu Theil ward. Das Verbindungsglied aber bot ihm Tasso's Aufenthalt am Hofe zu Ferrara, wo er liebte und litt. „Diese drei Momente“ — sagt der Tondichter — „sind von seinem unvergänglichen Ruhme untrennbar. Um sie musikalisch wiederzugeben, riefen wir zuerst seinen großen Schatten herauf, wie er noch heute an Venedigs Lagunen wandelt; dann erschien uns sein Antlitz stolz und schwermüthig den Festen von Ferrara, wo seine Meisterwerke entstanden, zuschauend, und folgten ihm endlich nach Rom, der ewigen Stadt, die den Märtyrer und Dichter feierte und ihm die Ruhmeskrone gereicht hat.“

Jenen an den Lagunen Venedigs noch wandelnden Schatten sah der Meister in der Melodie:



zu welcher die dortigen Lagunenschiffer noch heute wie vor drei Jahrhunderten die Anfangsstrophen von Tasso's „Befreitem Jerusalem“:

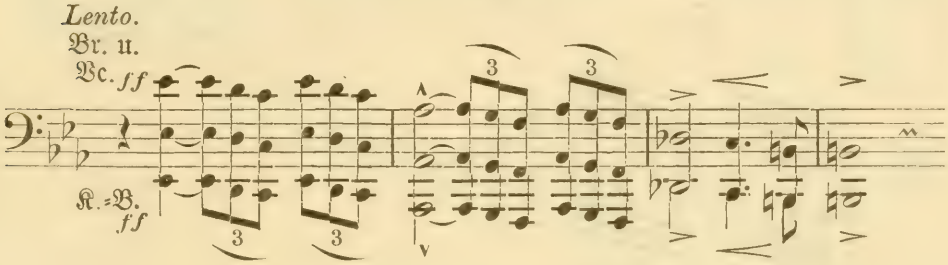
»Canto l'armi pietose e'l Capitano,
Che'l gran Sepolcro liberò di Cristo!«

singen, und die ihn einst in Venedig (1838) mächtig ergriffen

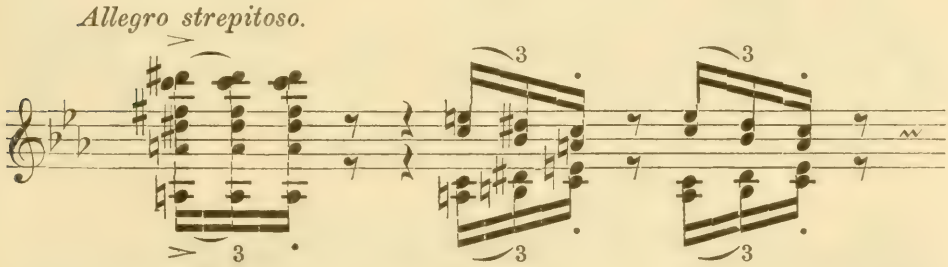
1) S. Liszt's Vorwort zur Partitur seines „Tasso“.

hatte.[1]) Es genügte ihm die einfache Wiedergabe dieser Melodie voll unheilbarer Trauer und nagenden Schmerzes, um die Seele Tasso's zu schildern. Daß er aber diese „Seele" zum Ausgang und zur Grundlage seiner Dichtung nahm, will eine Intuition des Genies erscheinen, welches hiemit den aufgefundenen und noch lebenden historischen Lokalton vertieft und in der dichterischen Erfassung aller Konsequenzen, dem Werke psychologische Wahrheit und Einheit verleiht, so, daß das Geschick des Dichters wie aus seiner Seele bestimmt, aus ihr herauswächst — eine Art Immanenz, die zu erreichen anders als durch die symphonische Kunst schwer sein dürfte.

In der venetianischen Gondoliere liegen die gesammten kompositorischen Themen und Motive des Werkes. Das königliche, schwermuthsvolle Thema an der Spitze der Einleitung, das für die Folge von vielsagender Bedeutung wird, stammt von dort —,



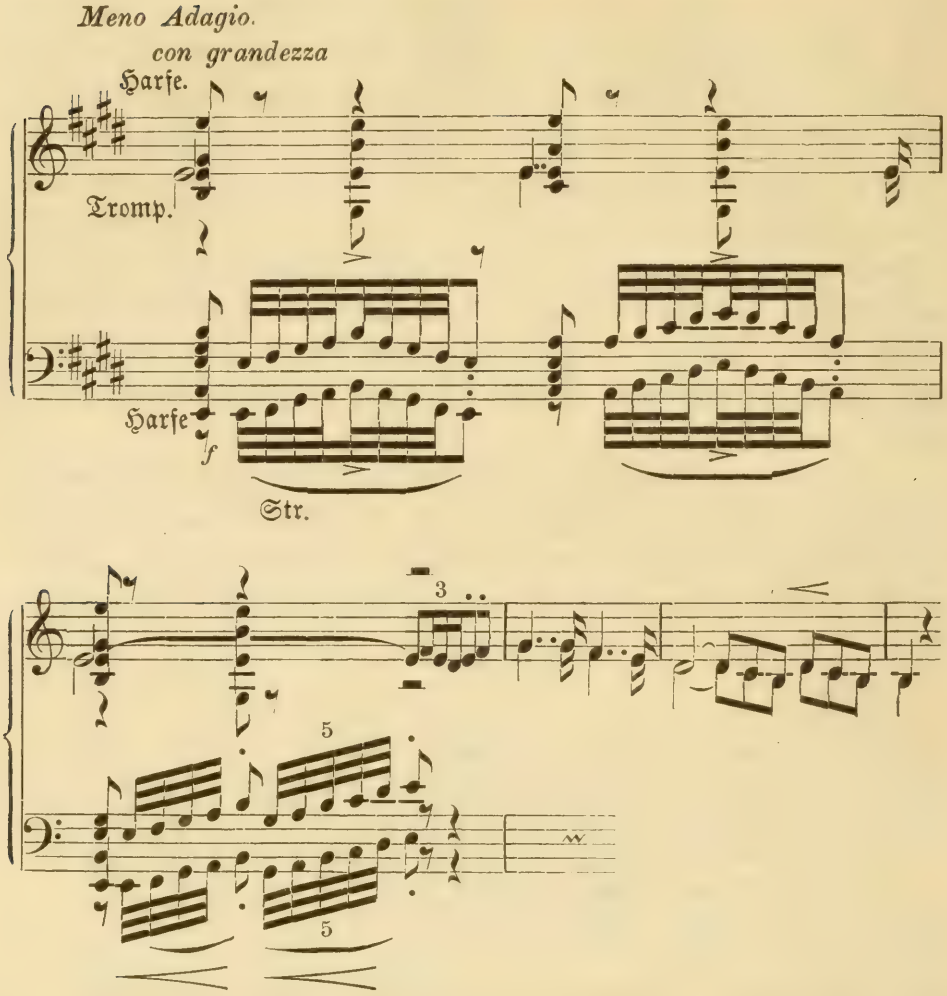
der wild zuckende Schmerz, der sturmgleich sich aufbäumt (S. 4),



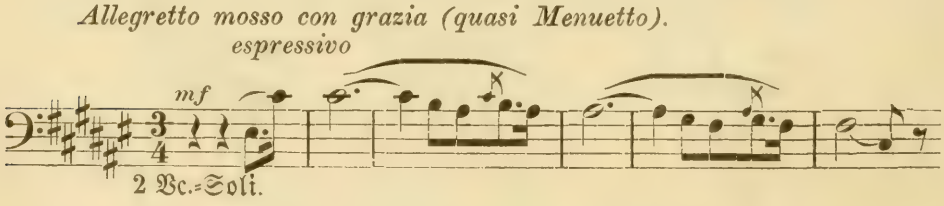
kommt von dort —, das ganze Lamento, in dessen Mitte eine Edelperle mit kostbarster instrumentaler Fassung: die ganze Gondoliere, liegt, wurzelt dort —, desgleichen das stolzgehobene, Tasso's Leben am Hofe zu Ferrara einleitende Adagio (S. 17):

---

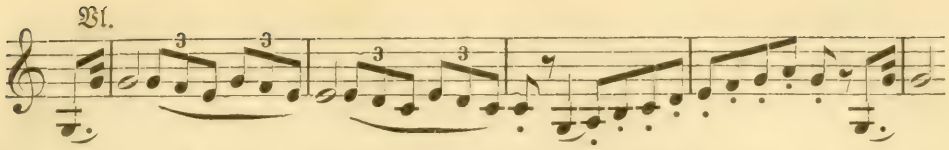
1) I. Bd. S. 482.



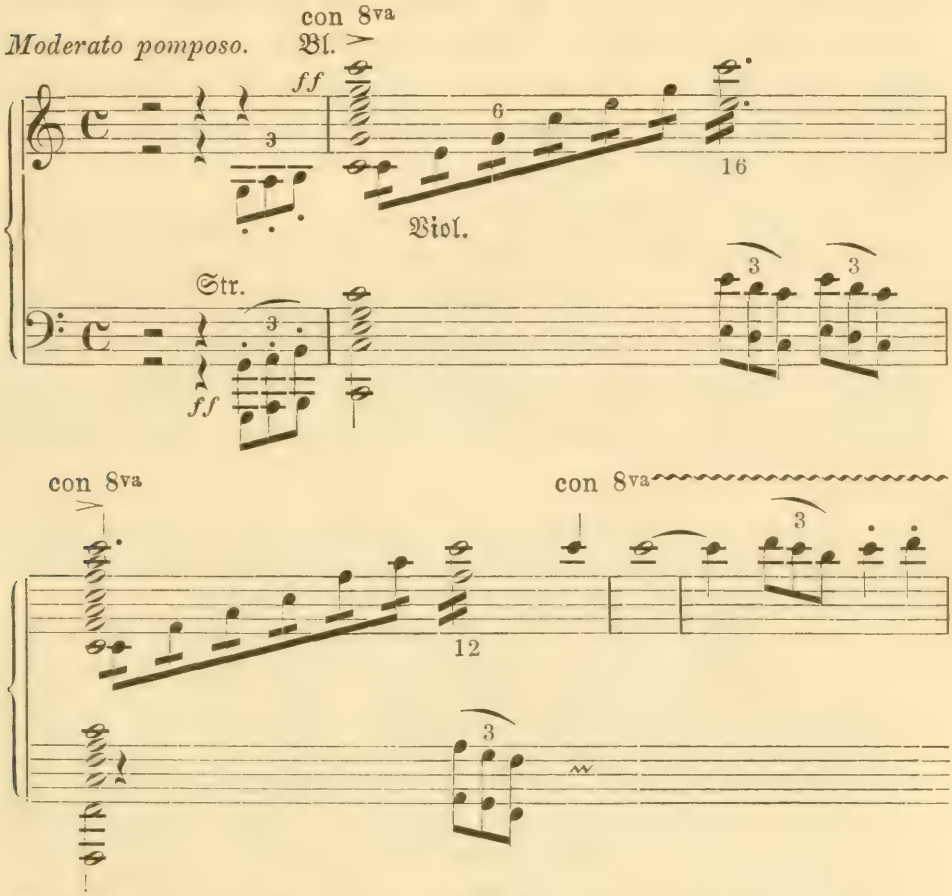
Der Verlauf seines Verweilens an demselben mit seinen bitteren Täuschungen, symbolisirt in einem berückenden Menuett (S. 24) voll trügerischen Lächelns, höfischer Gefallsucht und

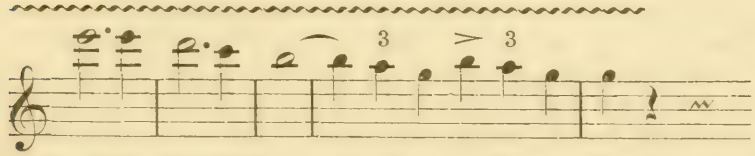


des süßen Giftes, welches die traurige Katastrophe nach sich zog, schlummert ebenfalls in der „Seele" des Dichters, dessen entzündbare Phantasie das holde Gaukelbild für Wahrheit nahm. Und was endlich den pompösen Trionfo anbetrifft, so ergiebt er sich thematisch gleichfalls als eine Konsequenz des bisherigen (S. 48).



Aufgebaut auf dem sein Leben am ferrarischen Hofe versinnbildlichenden Menuett, der jetzt, seiner Tändeleien und Truggebilde entkleidet, Tasso's siegendem Genius gilt, weist er auf seine Dichterkrönung auf dem Kapitol hin, die, obwohl sie seinem Leben





keinen Ausgleich mehr bieten konnte, doch sein Geschick — wie der Tonmeister sagt — „mit einem Purpur bekleidete, reiner als der des Alphons." —

Der „Tasso" zählt nicht zu Liszt's so überaus kühnen und gewaltigen Schöpfungen wie „Prometheus", „Hunnenschlacht" u. a. Abgesehen davon, daß Tasso's schwankender Charakter keinen solchen

Stoff der dichterischen Bearbeitung bot, so lag auch hier die gestellte Aufgabe anders. Als Einleitung zu Göthe's „Tasso" erblickte sie Liszt in einer möglichst scharfen und charakteristischen Zeichnung der zwei großen Gegensätze im Leben des Dichters. Er gab sie in breiten Umrissen und mehr im großen Ganzen als in Einzelheiten wieder —: Linien aufschreienden Schmerzes, zuckender Verzweiflung im Lamento, den Lapidarstyl des Pompes und Glanzes im Trionfo. Letzterer ist wie für die Bühne geschaffen.[1]) Im Lamento aber liegen zwei wunderbare Edelsteine an Feinheit der Arbeit und der Poesie in der Bearbeitung des venetianischen Tasso-Liedes und in dem Menuett. Sie geben in der Melancholie und in dem reizvoll höfischen Lebensbild den wild auflodernden Stellen das nöthige Gegengewicht.

Dem Pomp des Trionfo aber widmete Liszt gegen zwei Jahrzehnte später (1868?) einen „Epilog" — »Le Triomphe funèbre du Tasse« —, mit welchem er, gegenüber dem Glanz des Weltruhms, den ergreifenden Leichenkondukt zur Krönung des großen Dichters in Erinnerung bringt, wie der Abate Pierantonio Serassi ihn schildert und er seinem Nachwort zur Folie dient.[2])

---

1) Wie der Mazeppa-Marsch kann der Tasso-Trionfo, nach des Komponisten Bemerkung (siehe Anhang zu Liszt's symphonischen Dichtungen S. 34) separat ohne den übrigen Theil des Werkes aufgeführt werden.

2) „Tasso erreichte ein Alter von einundfünfzig Jahren, einem Monat und vierzehn Tagen; auch hierin Virgil ähnlich, der sein Leben nicht über zweiundfünfzig Jahre brachte. Durch seinen Tod empfing die italienische Dichtkunst einen schweren Schlag und blieb gleichsam unter ihren Trümmern begraben. So war es kein Wunder, wenn ganz Italien trauerte, als es sich seiner höchsten Zier beraubt sah. Freunde und Verehrer waren untröstlich. Vor allem vermochte sich der Kardinal Cintio (Aldobrandino) nicht zufrieden zu geben, und es bekümmerte ihn über die Maßen, daß so viel Verdienst nicht in Zeiten mit der gebührenden Krone gelohnt worden war, welches Ehrenzeichen er Torquato Tasso wenigstens nach dem Tode nicht vorenthalten wollte. Somit ließ er den Leichnam mit einer kostbaren Toga bekleiden und befahl, ihm die Stirne mit dem verdienten Lorbeer zu kränzen, sich selbst dadurch Genüge thuend, daß dem Verklärten wenigstens bei der Trauerfeier der Schmuck werde, der ihm bei der ihm zugedachten Dichterkrönung zu tragen nicht mehr vergönnt war. Groß und prächtig war das von Aldobrandino veranstaltete Leichenbegängnis, wie es der Bedeutung Tasso's und dem edlen Wohlwollen seines Gönners geziemte. Unter glänzender Beleuchtung wurde der Leichnam von dem Kloster, darin er sich befand, herab nach der Stadt und dem ansehnlichen Platz St. Peters getragen, außer einer Anzahl von Ordensgeistlichen,

Auf Grundlage derselben Tasso-Melodie, erhebt sich hier edel und vornehm ein Trauergesang tiefster Leidenstöne, welche sowohl der Klagen um den heimgegangenen Dichterfürsten Ausdruck leihen, als auch das geistige Martyrium mit hineinziehen, mit welchem das Leben Tasso's so reichlich durchtränkt gewesen. Obwohl der ideale Hauch der Überwindung sich über letzteres breitet, so hören wir dennoch in den von ihm erpreßten Klagelauten die Erfahrung des Einen, von der Erfahrung des Andern enthüllt.

Die Anregung zur Konception des »Triomphe funèbre du Tasse« ward Liszt[1]) in einem Spaziergang nach St. Onofrio auf dem Janiculus — der letzten Lebensstation Tasso's —, wohin ein Freund ihn zur Bewunderung des Sonnenuntergangs geführt. Sie wanderten dieselbe Straße, welche einstmals des großen Dichters letzte war und auf der seine Leiche zur Krönung zurückgeführt wurde. Liszt war sehr bewegt, und noch in derselben Nacht ließ er sich in einem geschlossenen Wagen langsam nochmals nach St. Onofrio führen. Anderntags sagte er: „Ich bildete mir ein, jener Tasso zu sein, welcher in seinem Sarge lag, und ich habe die Empfindungen notirt, welche er zumeist gehabt haben würde, wenn er das Bewußtsein jenes Vorgangs besessen." Er komponirte hierauf obigen Epilog. Bei dieser Gelegenheit äußerte er: „Ich habe die traurige Poesie dieses Pfades mitgemacht in der Hoffnung, daß man eines Tages Jenen, welchen man während ihrer Lebenszeit schlecht begegnete, Poeten oder Künstlern, diese blutige Ironie der eitlen Apotheosen erspare. Ruhe den Todten!" —

Soweit wir wissen, hat der tief empfundene „Trauertriumph" nur eine Aufführung erlebt: im März 1877 in der Philharmonic Society zu New-York unter Dr. Damrosch. —

---

vom ganzen Hofstaat des Papstes, von der Dienerschaft der beiden Kardinalnepoten, von den Lehrern der Wissenschaft und vielen Vornehmen und Gelehrten geleitet. Ein Jeder beeilte sich ihn zu sehen, begierig, ein letztes Mal noch das Angesicht eines Mannes zu schauen, der sein Jahrhundert so hoch geehrt hatte. Die Maler drängten sich zu dem Todten, um seine Züge festzuhalten, und wetteiferten alsbald in der öffentlichen Aufstellung seines Bildnisses."

(Das Leben Torquato Tasso's
vom Abate Pierantonio Serassi.
Buch 3, Seite 325).

1) Nach den Mittheilungen der Frau Fürstin Wittgenstein durch Dr. Brichta (Wien 1886) im „Budapester Tagblatt", nach des Meisters Tode.

Eine der eigenthümlichsten Schöpfungen Liszt's ist sein

„Hamlet“ (Nr. 10).

Der Meister übergab ihn der Öffentlichkeit ohne Vorbemerkung und ohne jedes andere Programm als seinen Titel, womit weitere Erklärungen gewissermaßen abgelehnt sind. Er selbst hat ihn nur ein Mal einige Monate vor seinem Tode (Tonkünstler-Versamml. 1886) als Orchesterwerk gehört, wie überhaupt derartige Aufführungen unbekannt geblieben sind. Auch von musikalisch-ästhetischen Analysen liegt nichts vor.[1]) In Folge dieser mangelnden Andeutungen ist die Frage frei gegeben: ob das »To be or not to be« oder ob die Entwickelung des Wesens Hamlet's, verbunden mit den seinen Geist immer tiefer verstrickenden Vorgängen, wie Shakespeare's Drama sie darstellen, symphonische Interpretation gefunden hat; denn eine Wiedergabe des Dramas wie die des Göthe'schen „Faust“ durch die „Faust-Symphonie“, dürfte ebensowohl außerhalb des Stoffes, wie außerhalb der Form eines noch dazu in sich gedrängten Einsatzers — Liszt's „Hamlet“ umfaßt nur 50 kleine Partiturseiten — liegen, womit diese dritte Annahme sich von selbst aufhebt. Anders verhält es sich mit den beiden ersten. Die Einleitung mit ihren düstern, schwankenden Themen und deren Durchführung deutet auf die erstere hin, der Verlauf des Ganzen aber giebt der zweiten sichere Anhaltspunkte, ohne aber die erstere aufzuheben. Es reift darum der Schluß zur Gewißheit, daß der Meister beide Momente zusammengefaßt hat: das „Sein oder Nicht sein“, aufgelöst in die brütende, schwankende Grundstimmung, die bei Hamlet in dem Widerstreit von Naturwillen und Gewissen oder, wie der Dichter es ausdrückt:

„So macht Gewissen Feige aus uns allen;
Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Bläße angekränkelt;“ —

ihren Quell hat einerseits, und anderseits die Entwickelung dieses Widerstreits bis zu der Steigerung, die seinen Geist auf die verhängnisvolle Grenzscheide trieb, wo nicht mehr Sein oder

1) Noch kürzlich nannte mir ein Veterane der Liszt-Wagner-Kämpfer den „Hamlet“ ein „todtgeborenes Kind“ seines Schöpfers.

Nichtsein, sondern: ob Licht oder Nacht, die Frage ist. Die Vorgänge selbst, die als geheime Motoren seiner Gedanken und Gefühle ihn beeinflußten, verlegte der große Symphoniker in die Vorstellung Hamlet's, so daß beispielsweise die Geisterscheinung seines Vaters, an keine Scene gebunden, sowohl von ihr reproducirt, auch als Phantom einer höchsten Erregung erscheinen kann.

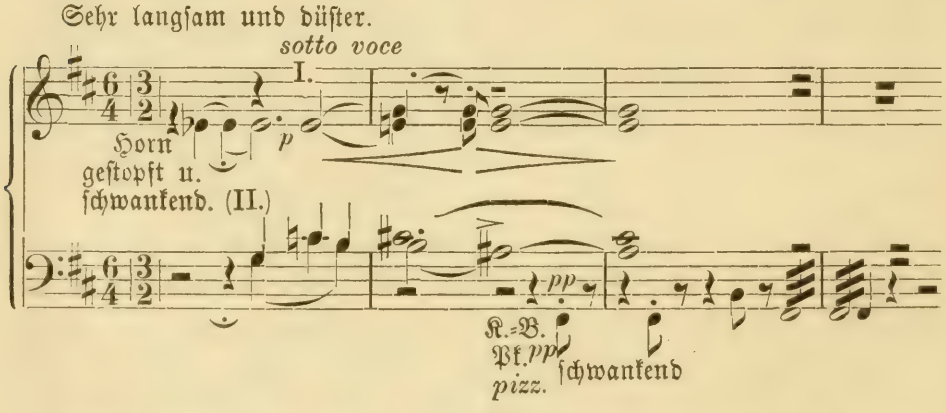
Liszt's „Hamlet"-Schöpfung zerfällt in zwei Theile. Der erste bringt die Grundstimmung des Monologs, motivirt durch das Phantom, das in Hamlet den Entschluß seinen Vater zu rächen, erzeugt hat, ja zur Pflicht macht, zum Ausdruck. Der zweite Theil schildert die Geistesverfassung Hamlet's nach dieser Entschlußfassung, wie sie die IV. Scene des III. Aktes der Tragödie darstellt, wo er als Strafgericht seines ermordeten Vaters vor der eigenen Mutter steht und Polonius das Opfer für „einen Höheren" wird. Diese große Scene schwebt hier im Hintergrund. Als kurzer und kontrastirenden Zwischensatz beider Theile steht holdselig das bezaubernde „Bild Ophelia's", eine musikalische Abstraktion der I. Scene des III. Aktes. Somit bilden drei Momente des Shakespeare'schen Dramas den Ausgang zur „Hamlet"-Dichtung Liszt's in folgender Ordnung: die V. Scene des I. Aktes (die Erscheinung des Geistes), die I. (Ophelia) und IV. Scene (vor der Königin) des III. Aktes, wobei die Stimmung des Monologs — an der Spitze die schneidende Frage — dem Ganzen die psychologische Basis giebt.

Das Werk ist inhaltlich gedrängt, in seiner Anlage tiefdurchdacht und von außerordentlicher Ökonomie der Mittel. Keine Äußerlichkeit findet Halt, aber mit einer unbeugsamen Logik verfolgt es seine Themen, von denen ein jedes, sei es ein Haupt- oder ein Nebenthema, eine spielende Phase im geistigen Saitenbezug der Seele Hamlet's ist. Seine thematische Arbeit weist eine Summe tiefsinnigster Kombinationen jener intuitiven Psychologie auf, die in die geheimen Schatten der Seele dringt und in ihren Abgründen, wie in den Sternen, liest, und wie sie vor Allem der Gestalten schaffende Dichtergenius sein eigen nennt. — Einer Eigenthümlichkeit dieser Schöpfung, die der reinen Instrumentalmusik wohl bis jetzt fremd geblieben ist, sei noch gedacht. Sie deutet auf Züge einer Ausdrucksform hin, welche der dramatischen Kunst angehört und vorzugsweise durch ihre Darstellung erst zum Dasein gerufen scheint, obwohl sie in ihr wurzelt — ich

meine die Mimik. Wer großer Tragöden gedenkt, weiß, daß selbst das vielsagendste Wort, das vollendeste Sprachorgan nicht immer erreichen, erklären, enthüllen kann, was der wortlosen Mimik gelingt. Sie ist die unmittelbarste Reflexion der Seele, des Geistes. Etwas Ähnlichem begegnen wir in Liszt's „Hamlet". Tiefste Seelenaffekte sind hier zum Ausdruck gebracht, welche an die genannte Form unmittelbarer seelischer Reflexion, an die Mimik gemahnen und instrumental der dramatischen Gebärde gewissermaßen parallel stehen — wenigstens von Liszt so gedacht sind, wie aus der Partitur erhellt. Unsere analytische Skizze wird diesen Punkt deutlich zu machen suchen.

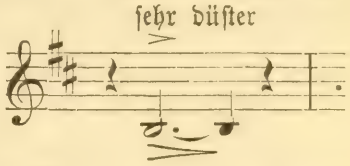
Nach einer auf dem Titelblatt des MS. gegebenen Notiz hat Liszt seinen „Hamlet" im Juni 1858 komponirt. Aus welcher Veranlassung dieses merkwürdige Gebilde entstanden: ob angeregt von einer Bühnenvorstellung? von der Schwierigkeit der Aufgabe als solcher? oder ob Ausdruck einer persönlichen Stimmung? — bleibt vielleicht für immer unerhellt. Doch gewinnt die erstere Vermuthung an Wahrscheinlichkeit durch eine Titelergänzung, die sich ebenfalls auf dem Titelblatt des MS. befindet und „Hamlet" als „Vorspiel zu Shakespeare's Drama" bezeichnet. Die Wahrscheinlichkeit wird durch den Umstand bestärkt, daß zu jener Zeit dieses Werk — die Titelrolle mit Dawison — über die Weimaraner Hofbühne ging.

Mit einem zweimal erklingenden Doppelthema (Oboen und Flöten I, Klarinetten und Fagotte II beginnt) das Werk.

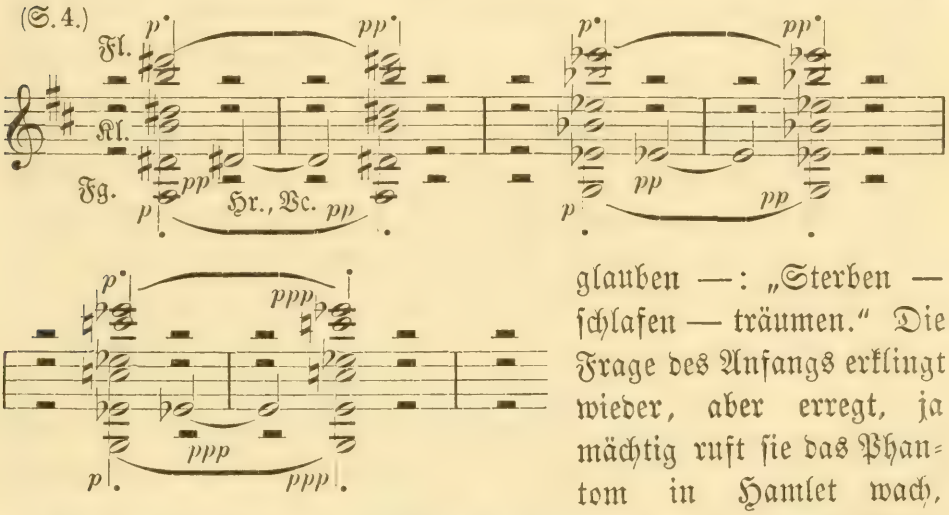


In ihm liegt der tragische Wurf. Jedes der Themen, das eine: „Sein?", das andere: „Nichtsein?", nimmt zwei Wendungen, deren Unentschiedenheit unverkennbar ist. Düster, tragen sie das

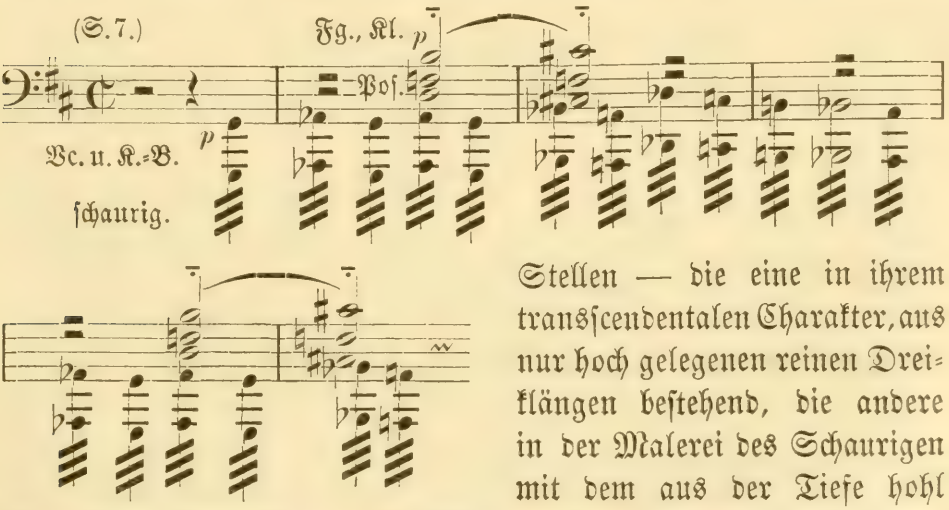
große Fragezeichen an der Stirn, dem der schwankende dunkle Klang des Solo-Horns, das schwankende Vibrato der Pauke beredten Ausdruck verleiht. Sämmtliche Stimmen bleiben mit der Grundstimmung des Ganzen in Beziehung. Gedanken auf Gedanken entsteigen langsam, schwer der Seele — düster klingt dazwischen das Hornmotiv (jetzt Trompete).



Da scheint ihr Gang gehemmt von einem Räthsel, vor dem sein brütender Geist gleichsam gebannt steht — ein lockendes Geheimnis, aus dem wir die Worte zu vernehmen

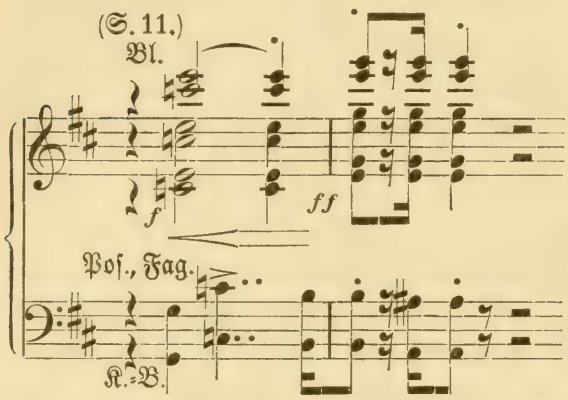


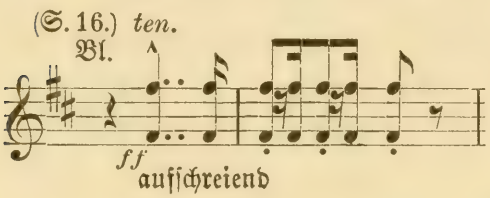
glauben —: „Sterben — schlafen — träumen." Die Frage des Anfangs erklingt wieder, aber erregt, ja mächtig ruft sie das Phantom in Hamlet wach, das den tragischen Knoten schürzt. Diese beiden so gegensätzlichen



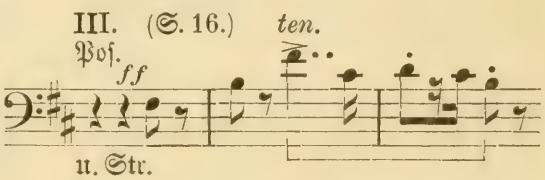
Stellen — die eine in ihrem transscendentalen Charakter, aus nur hoch gelegenen reinen Dreiklängen bestehend, die andere in der Malerei des Schaurigen mit dem aus der Tiefe hohl klingenden übermäßigen Dreiklang mit vorgehaltener Terz — sind von ergreifender Wirkung und kommen im Verlauf der Tondichtung nur dies eine Mal vor.

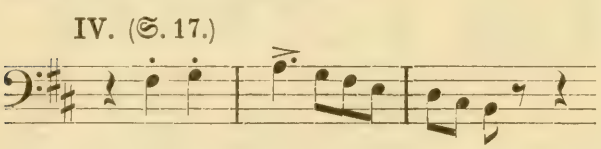
Von dem Moment an, wo die Todesursache seines Vaters Hamlet kund ward und diese Kunde die Grenze der Ahnung übersteigt, ohne doch Gewißheit zu sein, steigert sich sein Seelenzustand — Allegro appassionato ad agitato assai, S. 9 u. f. — zum Verzweiflungsvollen. Das Doppelthema wirft seinen grüblerischen Charakter ab (man vergleiche die Harmonie hier mit dem harmonischen Gewebe desselben am Anfang) — es ist keine Frage mehr: es ist Entsetzen. Diese ganze Stelle wirkt, es läßt sich sagen, psychiatrisch. Die Gedanken — nur ein Gedanke: das „Nichtsein" — jagen ohne Zügel im wilden Kreislauf dahin (S. 13—16), die taktische Eintheilung von vier Vierteln wird ohne thematische Veränderung zu einer von drei Vierteln, die Accente werden kurzathmig — zum Ersticken. Da entringt sich ein Aufschrei von immenser Gewalt der Brust, ein neues Thema:



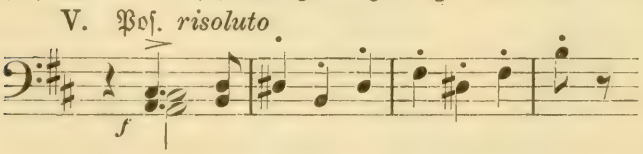


tritt zu dem Aufschreimotiv, das sekundär wird, und führt zu einem zweiten:

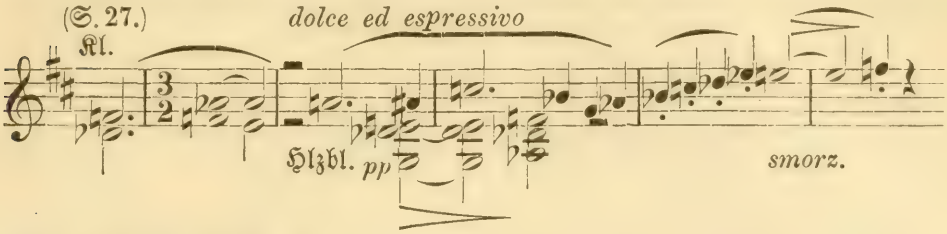




Wie eine wilde Hetzjagd treiben die Themen, bis Hamlet, hoch aufgerichtet, in sich zum Entschluß gelangt. Hamlet als Melancholiker ist keine heroische Natur. Und so liegt in diesem Entschluß nicht das stolze Pathos einer solchen, aber, einmal gefaßt, dehnt er in ihm zu einer Größe sich aus, deren Kraft uns mit fortreißt. Auf der Spitze der



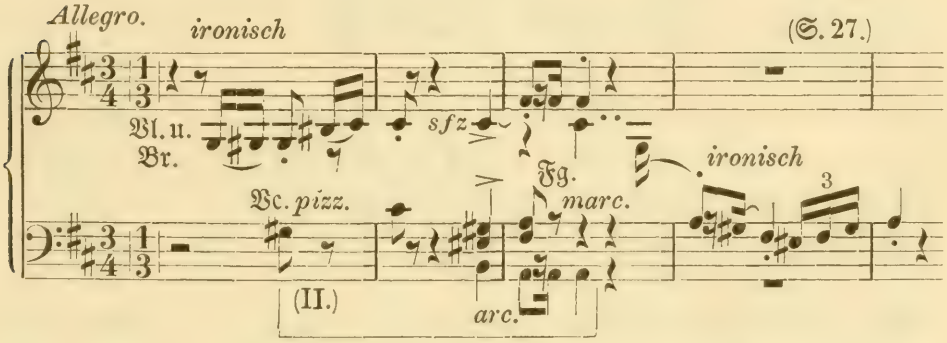
Aufregung, stockt diese plötzlich —: die holdselige Gestalt Ophelia's zieht wie ein Schattenbild an Hamlet's Seele vorüber — er setzt



ihm Ironie entgegen.

Hier beginnen die Momente, von denen ich oben sprach, die einer seelischen Mimik gleichen und von da an noch mehrfach, nicht nur als Ironie, auch als Hohn und Wildheit (VII), vorkommen. Alle diese Seelenreflexe haben miteinander gemein, daß der Meister sie wohl mehreren Instrumenten übergab, aber sie unisono oder in Oktavverdoppelungen setzte, wie folgendes Beispiel — die Ironie anscheinend gegen Ophelia — darlegt. „An-

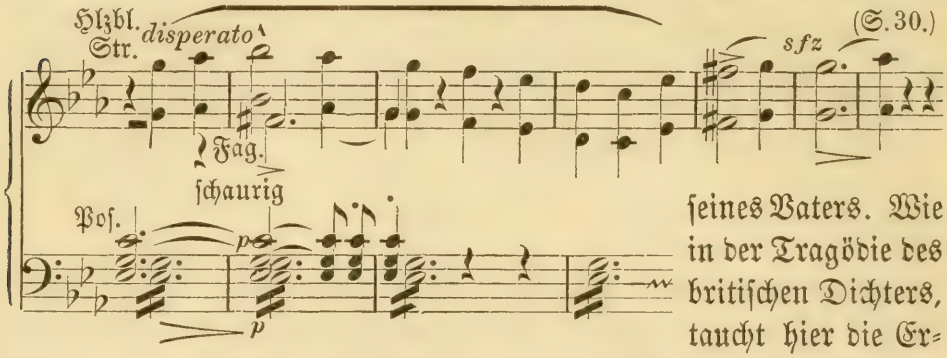
VI.



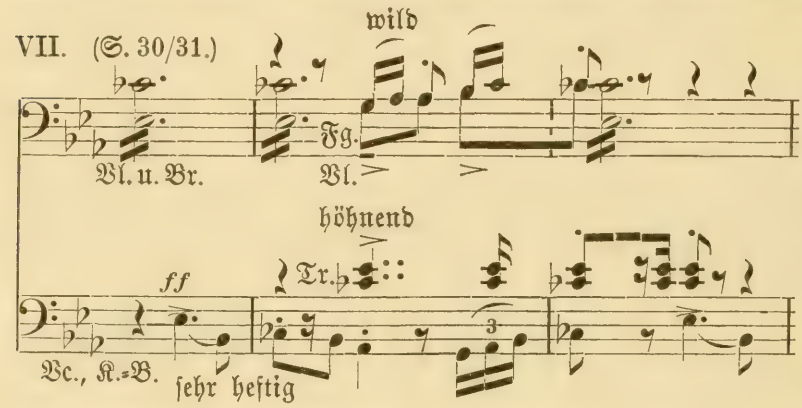
scheinend" — denn bei genauer Betrachtung der Themen ergiebt sich, daß sie nicht dem Bilde seiner Liebe gilt: ihr Stachel ist gegen das eigene Ich gerichtet und ist, nach Liszt, eine Art Verschanzung vor Allem, das ihn von der so schwer auf ihm ruhenden Pflicht den Vater zu rächen, hätte entfernen können. Das wenigstens liest sich aus der Partitur und läßt sich aus obigem Beispiel schon erkennen: das ironische Motiv, dessen Quartschritt mit der Violoncellostimme geht, wendet sich gegen diese, die eine merkwürdige Umgestaltung des schmerzvollen Fragethemas (II) ist.

Der Ophelia-Satz ist kurz; er besteht aus nur 58 Takten und bildet gleichsam einen Ruhepunkt in den leidenschaftlichen Geistes- und Seelenqualen, die Hamlet gegenüber seiner Mutter durchwühlen und in dem folgenden Theile der Tondichtung

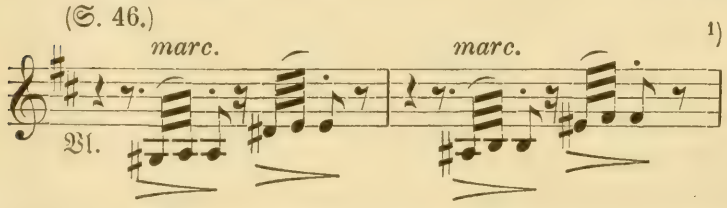
— Allegro molto agitato — zum Ausdruck gelangen. Der treibende Charakter wird hier zum herrschenden. Von Verzweiflung gepackt, sieht Hamlet's aufgeregtes, vibrirendes Hirn den Geist



seines Vaters. Wie in der Tragödie des britischen Dichters, taucht hier die Erscheinung vier Mal auf, stets begleitet von dem Verzweiflungsmotiv, das seine Vorbildung in einem Nebenthema des ersten Theils gefunden. Dazwischen schleudert er heftig Worte der



Anklage, wilden Hohn im Herzen. Die Wogen der Erschütterung stürmen auf und nieder, wobei sie aus ihrer Tiefe den Entschluß (V a) wieder auf die Oberfläche treiben. Auch die große Doppelfrage steht auf, ganz wie am Anfang, der sich (S. 1—7) als Schluß des Ganzen wiederholt, aber jetzt sich zum »funebre« gestaltet, und Hamlet den Polonius für „einen Höhern" hält (vergl. das Ironiemotiv VI).



Düster, leise — möchte man sagen — schleichen die Töne dahin.[1]

1) Im Jahre 1884 wurde Liszt in einem Privatsalon mit seinem „Hamlet" in der Bearbeitung für 2 Klaviere traktirt. Ich saß neben ihm und konnte seinem Gesichtsausdruck ablesen, daß er in Gedanken den „Hamlet" durchlebte. Bei dieser Stelle flüsterte er mir zu: „Polonius — die Ratte", was er mit einer dieser Scene entsprechenden Armbewegung illustrirte.

Aber noch ein Mal treibt es mächtig zur Frage, — die jetzt anders liegt.

So endet das merkwürdige Werk. — —

Noch eine seiner symphonischen Dichtungen, die

„Héroïde funèbre“ (Nr. 8),

widmete Liszt dem Schmerz, aber hier dem Schmerz als solchen. Kein weltbekannter Name, welcher Träger desselben wäre, um ihm individuellen Charakter, auch Scenerie zu leihen: der Schmerz, der hier erklingt, geht über alles Persönliche hinaus — eine erhabene Trauerode, deren Gesang über die Grabhügel der Völker und Zeiten weht, aber auch die Thräne in sich trägt und weint, die das getroffene Menschenherz vergießt.

Man hat die Bezeichnung »Héroïde funèbre« mit „Heldenklage“ ins Deutsche übertragen. Sicher ist sie eine solche; aber sie ist nicht, wie man anzunehmen pflegt, die Klage eines Helden oder auch der Trauerkondukt (weil in Marschform) für einen solchen. Es sind Funeralien großen, weiten Inhalts, um die es sich handelt, die gleich dem Trauermarsch der heroischen Symphonie Beethoven's, wenn auch durchwoben von persönlichen Gefühlen, doch in ihrem A und O einem großen Ganzen gelten.

Ihre musikalischen und ideellen Keime liegen im Jahre 1830. Dieselben sind Reste der theils Skizze gebliebenen, theils verloren gegangenen Revolutionssymphonie des neunzehnjährigen Jünglings. Zu Anfang seiner Weimarperiode verarbeitete und instrumentirte sie Liszt. Die Julirevolution aber blieb in der Marschform, gleichsam als scenischer Hintergrund stehen, während die Idee, die er in jener Symphonie zu verkörpern gedacht — die Idee einer universellen Sieges-Hymne der Humanität und Freiheit[1]) —, sich umsetzte in eine Trauerhymne, in der sich der Schmerz des Einzelnen, der Völker und Zeiten hinaufsummt zur Thräne der Menschheit.

Als Hauptreste der »Symphonie révolutionnaire« sind die beiden Hauptthemen mit ihrem ungarischen Anklang (I und II),[2])

---

1) Siehe I. Bd. Seite 145 u. f.

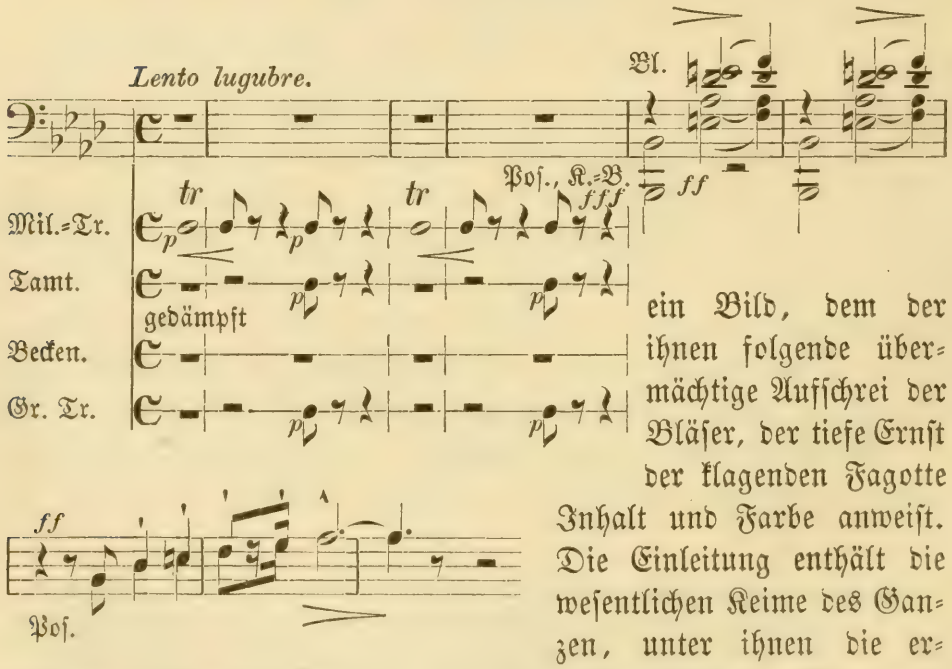
2) Irrthümlich nannte ich im I. Bd. S. 147 den „Heroischen Marsch“ (D moll) und in Konsequenz die „Hungaria“ als die Werke, in welche dieselben übergegangen, was hiemit berichtigt sei.

sowie die große Fanfare des Trios zu verzeichnen, die mit ihrer Trauerumgebung die gestorbene Hoffnung einer Zeit heraufbeschwört, während sie dort den Triumphruf der Völker bedeuten sollte.

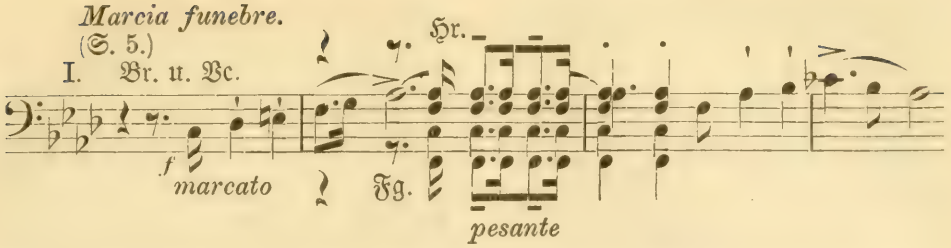
Der Meister gab seiner Dichtung ein längeres, Programm vertretendes, Vorwort mit. Hier sagt er unter anderm: „Auf der Schneide jener Schwelle, welche jedes blutige Ereignis zwischen Vergangenheit und Zukunft stellt, gleichen sich Leiden, Ängste, Jammern und Leichenzüge immer und überall. Immer und überall hört man zu jeder Siegesfanfare eine trübe Begleitung von Röcheln und Stöhnen, Beten und Lästern, und man möchte glauben, daß der Mensch mit Ehren- und Festgewändern sich nur schmücke, um den Trauerflor zu verbergen, mit dem er wie mit einem unsichtbaren Epiderm dicht verwachsen ist.

Dem Bilde düsterer, dabei dramatischer Größe, welches Liszt in der »Héroïde funèbre« entworfen, entspricht ihre Instrumentation. Der Partitur (großes Orchester) sind Glocken, die Begleiterinnen feierlicher Handlungen, sowie der Tamtam mit seinem Schauer erweckenden Schall nebst den übrigen Schlaginstrumenten, einverleibt. Sie ist die einzige der symphonischen Dichtungen, bei welcher der Meister sich der Glocken bedient hat.

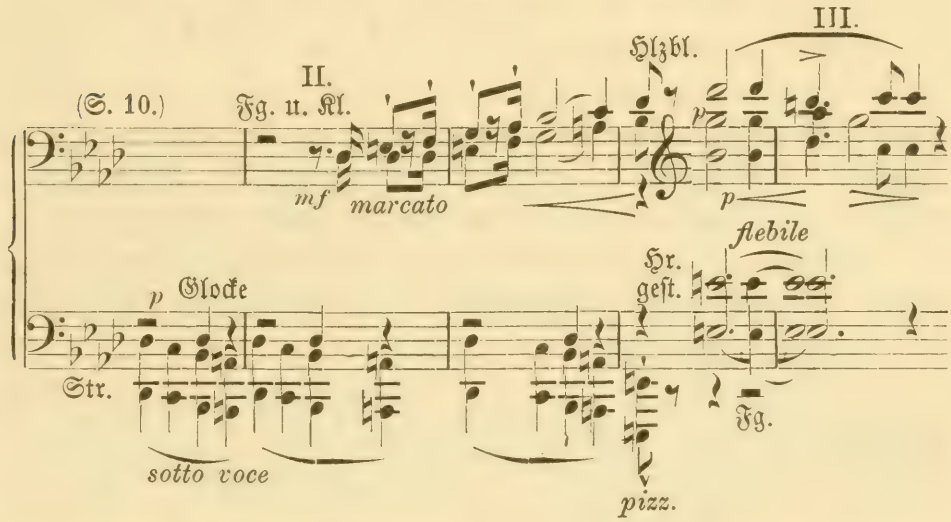
Schlaginstrumente gedämpften Klanges leiten sie ein und künden



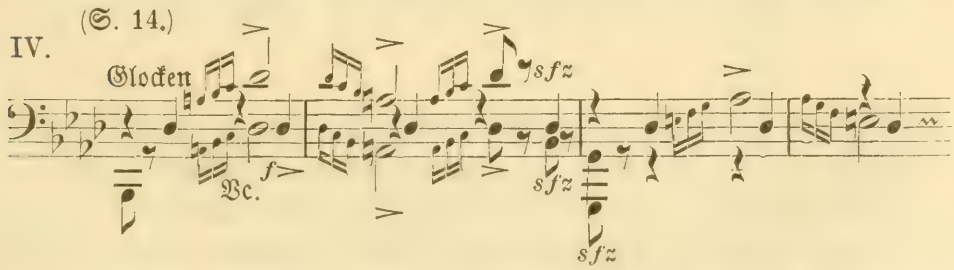
ein Bild, dem der ihnen folgende übermächtige Aufschrei der Bläser, der tiefe Ernst der klagenden Fagotte Inhalt und Farbe anweist. Die Einleitung enthält die wesentlichen Keime des Ganzen, unter ihnen die erwähnten Schmerzthemen (I und II). Nun hebt die Klage an;



ihre langgezogenen Töne sind durchschauert von schweren, monotonen Rhythmen. Immer ergreifender, breiter, erheben sich ihre dunkeln Schwingen, unter denen sich Seufzen, Stöhnen, trauerndes Trostwort birgt. Da, in das dunkle Gemurmel der Streicher tönt langsam tiefer Glockenschlag — ein zweites Thema tritt,

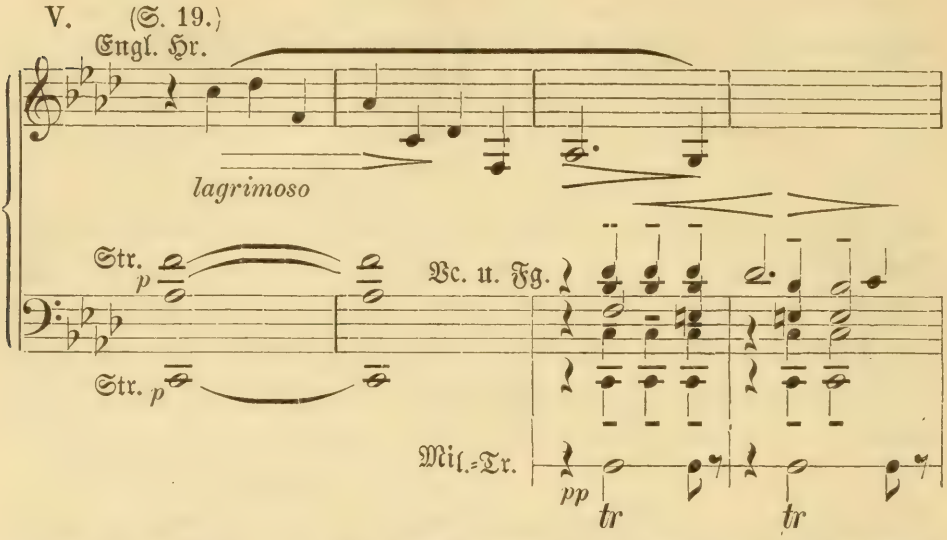


gefolgt von flehenden Stimmen (III), ein, weicht aber den letzteren, die im Verein mit der nun im Posaunenton weithin schallenden Trauerklage (I), die sich steigernde Bewegung in ein von Glocken



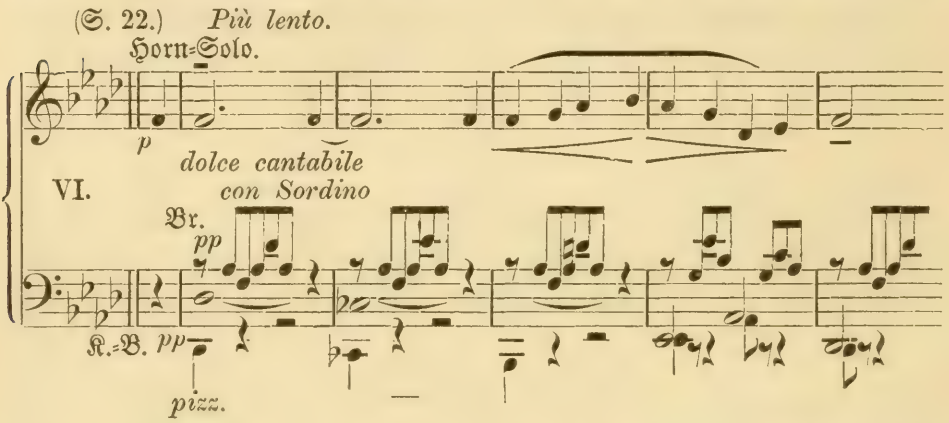
durchzittertes unisono der Streicher (IV) führen, in das sich Weherufe (auf dem Ton Des) der Bläser mischen. Höher schwellen die Wogen der düstren Macht. Unter dem gleichmäßigen Andringen der zermalmenden Bässe, an denen der Tamtam gleich wilder Brandung an mächtiger Felswand anschlägt, tritt der Anfang des

Trauermarsches groß und schwer wieder ein, (S. 16) — es ist, als



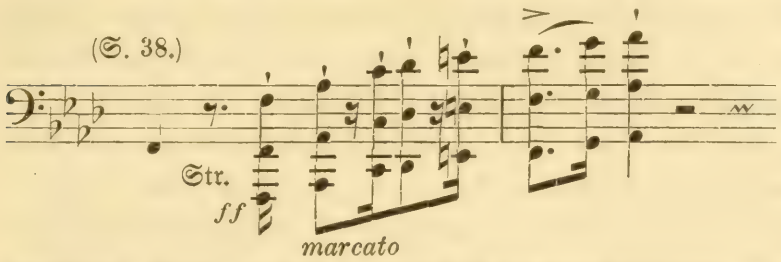
wanke der Boden. — Ein leises Weinen, ein Bangen und Beben versenkt den Schmerz in das Innere und folgt den Schrecknissen, die hier in einem basso continuo (S. 20) nach- und auszittern.

Tröstend und leicht, obwohl voll Wehmuth, steht dem ersten Theil der Zwischensatz gegenüber. In seiner edeln Einfachheit



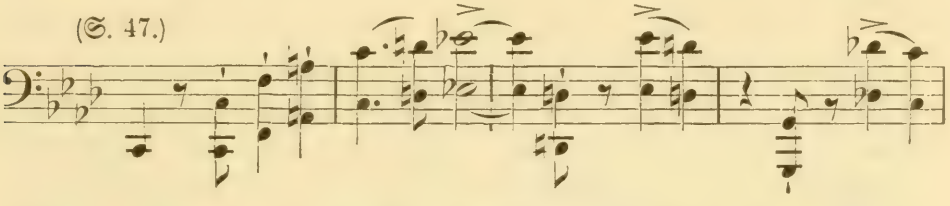
beruhigend, scheint er auf große Dinge hinzuweisen: aus ihm tritt feierlich die Fanfare (Bdur), deren wir oben gedacht hervor — eine Riesenfanfare, in die allmählich alle Stimmen (bis auf die Glocken), indem sie sich höher und höher thürmen, eintreten. — Sanft ausdrucksvoll, beredt und in den Stimmen verstärkt, hebt der Gesang (VI) abermals an und verbreitet sich diesmal bis über die hohen Tonlagen, und abermals folgt die Fanfare (jetzt Cdur). Aber die dunkeln Mächte treten bebend ein — Più agitato ed accelerando il tempo, S. 32 —, das Glockenmotiv, das

II. Schmerzthema, das Flebile (III) ertönen, die Bässe erzittern und gipfeln in dem eisern strengen Baßmotiv (IV). Beim Wiedereintritt des Marschthemas (I) aber, das jetzt kanonisch bearbeitet



ist, weicht es der zweiten Stimme desselben, die als Baß in kolossaler Kraft, von Tamtamschlägen durchschwirrt, aus der Tiefe emportreibt.

In diesem dem Zwischensatz folgenden Wiederholungstheil veränderte der Meister die Themenfolge: er begann mit dem II. Thema und führte erst dann das erste ein. Die eben citirte Stelle bildet einen Höhepunkt, der ein Schrei des Entsetzens scheint, wie er „Katastrophen, die den Hingang einer alten Ordnung der Dinge, oder das Entstehen einer neuen bedeuten," begleitet.[1]) Der Erschütterung folgt eine nochmalige kanonische Bearbeitung des I. Themas, begleitet von einem geheimnisvollen Vibrato 6 ..... 6 ..... der Violinen und Bratschen über langgezogene Orgelpunkte. Seine Schritte weiten sich mehr und mehr ins Große, die Bewegung nimmt zu und treibt zu einem zweiten Kulminationspunkt der Dichtung, bei welcher die sämmtlichen Bässe es ergreifen,



während glanzvoll das Trostmotiv (VI) in der Höhe sich ausbreitet. Die Majestät des Schmerzes entfaltet ihre Glorie in mächtigsten Klängen, und man wäre versucht, sie jubelnd zu nennen, dränge nicht durch allen Glanz ein aufschreiender Wehelaut der Bässe. Er färbt die Fluth der Erhabenheit dunkler und dunkler, bis das Glockenmotiv und die Schlaginstrumente von neuem einsetzen, doch

1) Nach Liszt's Vorwort.

nur vier Takte, womit der Glanz des Schmerzes seiner Trauer das Recht einräumt und Thränen und stilles Bangen (V) zurück bleiben. —

Die erste Aufführung der »Héroïde funèbre« fand in Breslau (unter Damrosch) 1857 (?) statt. Eine andere folgte zu Berlin, eine zu Frankfurt a/Oder im Oktober 1858 (hier von Kapellmeister Gottfried Piefke[1]) für Militär-Orchester instrumentirt und bei einer großen Revue daselbst dirigirt). Die bedrückende Schwere des Stoffes ließen sie als nur bei besonders ernsten Anlässen geeignet für den Koncertsaal erscheinen. Im Jahre 1886 wurde sie in verschiedenen Städten das Hauptwerk der musikalischen Feierlichkeiten, die dem Heimgang ihres großen Schöpfers galten.

Die noch übrigen symphonischen Dichtungen »Les Préludes«, „Die Festklänge" und „Die Ideale" (S. 206) zählen nicht zu jenen Stoffen, denen der Schmerz — diese in Liszt's Individualität so stark vibrirende Saite[2]) — inkarnirt wäre, obwohl er auch über sie seine Schatten wirft.

„Les Préludes" (nach Lamartine) Nr. 3,

wird zu den freundlichsten derselben gezählt. Sie entstanden zu Anfang 1854. Ihre erste Aufführung war in einem Pensionskoncert der Hofkapelle zu Weimar am 23. Februar 1854. Doch haben sie eine kleine Vorgeschichte und Vorarbeit in einer andern Komposition Liszt's: in »Les 4 Eléments« (La Terre, Les Aquilons, Les Flots, Les Astres) nach einem Gedicht von dem Franzosen Aubray. Diese waren chorisch angelegt und fallen in die Zeit eines längeren Aufenthaltes Liszt's zu Paris gegen 1844 hin. Schon ziemlich mit dem Werke vorgeschritten, sah sich Liszt durch die Mattigkeit des Gedichtes an seiner weiteren Ausführung gehemmt. Er klagte seine Noth Victor Hugo, im Stillen hoffend, dieser werde mit einem Text ihm entgegen kommen. Aber seine Mittheilung glitt an dem Dichter ab und er selbst war zu stolz ihn direkt um einen solchen anzugehen. Das verleidete ihm die Komposition und er legte sie beiseite. Jetzt bei Gelegenheit obigen Koncertes erinnerte er sich ihrer und gestaltete „Die vier Elemente"

1) Damals Kapellmeister des 8. Infanterie-Regiments zu Berlin.
2) Siehe I. Bd. (S. 97, 129) S. 263 u. f.

zur symphonischen Dichtung mit Lamartine'schem Programm um. Dieses, den »Méditations poëtiques« entnommen, nennt unser Leben eine Reihenfolge von „Präludien zu jenem unbekannten Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt." Die Liebe, der Sturm des Lebens, der zerstörend über sie dahin braust, der Frieden ländlicher Ruhe nach solchen Erschütterungen und endlich die wiedergewonnene Thatkraft, die „wenn der Drommete Sturmsignal ertönt," den Mann zu Thaten aufruft, durch die er zum Bewußtwerden seiner selbst, zum Vollbesitz seiner Kraft gelangt: Liebe, Schmerz, Frieden, Sieg — so heißen die Vorspiele."

„Präludien" betitelte Liszt die Neudichtung, nebenbei bemerkt nicht gerade günstig oder zweckmäßig für die Komposition selbst, da dieses Wort ohne Nachsatz anderen Inhalt voraussetzt. In dem Tausch der Texte aber und in dem nachträglichen Progamm — was bis zu diesem Moment nicht bekannt gegeben wurde — liegt jener Bruch zwischen Programm und Musik, den A. W. Ambros scharfsinnig aufdeckte[1]) und den auch Franz Brendel zugestehen mußte.[2]) Liszt's Musik ist deskriptiv, das Programm aber subjektiv.

Wohlklang, sonniger Liebreiz und Mannesschönheit gewannen den „Präludien" eine Bevorzugung vor den andern Symphoniegedichten seitens der Koncertleiter. Sie kamen so häufig zur Aufführung, daß sie der Meister, ihre Popularität ironisirend, mit dem Wort „Gartenmusik" belegte.[3])

---

1) A. W. Ambros: „Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart" S. 160.

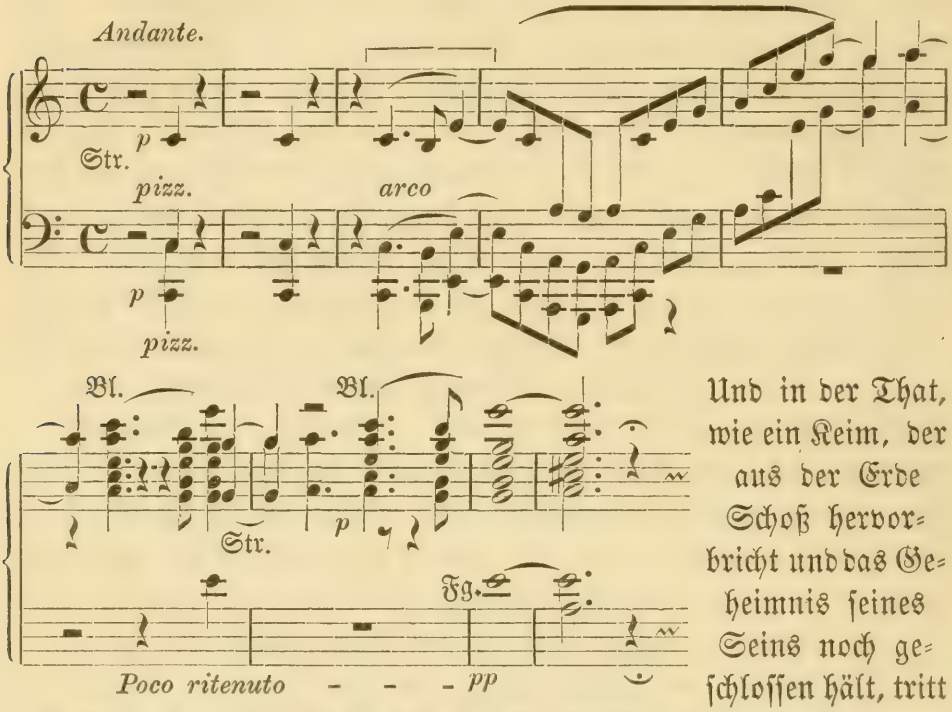
2) „Anregungen f. K., L. u. W." V. Band 1860, S. 76.

3) Die mit geringen Ausnahmen günstige Aufnahme der „Préludes" konnte aber eine andere mit ihrer Aufführung im März 1857 in Wien seitens der „Gesellschaft der Musikfreunde" verknüpfte Erfahrung nicht hinwegwischen. Sie blieb als ein bitterer Tropfen lebenslänglich in des Meisters Erinnerung, ja wirkte als gekränktes Gefühl auf die ofte Nichtgenehmigung der Aufführung seiner Werke namentlich in Wien zurück, was viele persönliche und schriftliche Äußerungen belegen. Als nämlich die „Präludien" daselbst, zu Gehör gebracht wurden, zeigte sich sein Freund Löwy, der ihm seit 1838 enthusiastisch angehangen und zu seinen devotesten Verehrern zählte, dermaßen von der gegnerischen Kritik beeinflußt, daß er in der Furcht vor einem Fiasko seinen Sperrsitz für diesen Abend gegen einen Platz in einem dunkeln Winkel aufgab. — Wie tief diese Feigheit Liszt verletzte, ist aus einem für seinen Charakter bezeichnenden Brief an Eduard Liszt ersichtlich. Daselbst heißt es:

— — — — — — — — — — — — — — — — —

„Meinem alten Freund Löwy bitte ich Dich gelegentlich meinen besten Dank zu sagen für die Zeilen, die er mir sogleich nach der Aufführung der

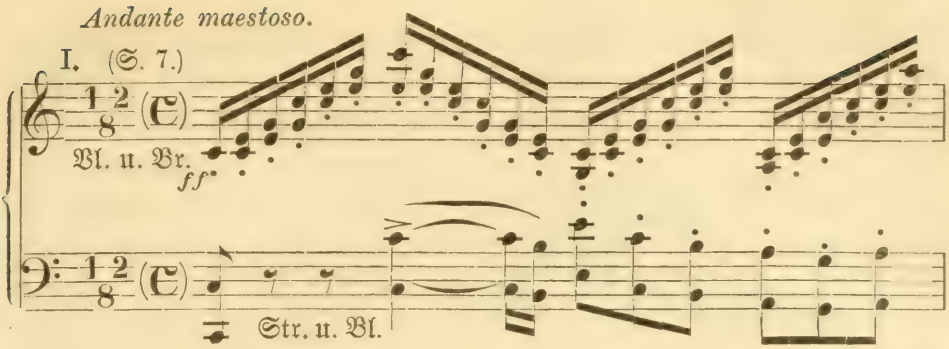
Ein einleitendes Andante stellt an seine Spitze den Keim des Hauptthemas, der erweitert und umgebildet dem wesentlichen Theil des Gedichtes die thematische Grundlage giebt.



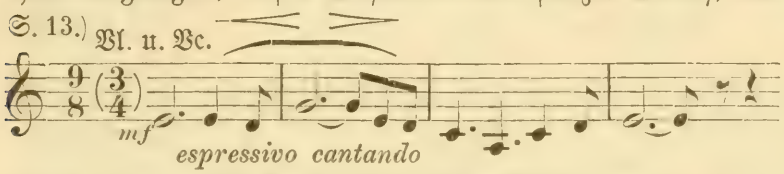
Und in der That, wie ein Keim, der aus der Erde Schoß hervorbricht und das Geheimnis seines Seins noch geschlossen hält, tritt er sachte ein und entfaltet sich bei Harfenklang zu edlem, empor-

---

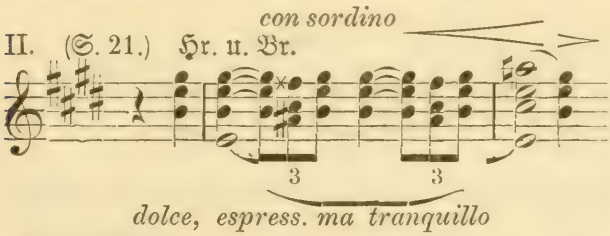
„Préludes" geschrieben hat. Ich weiß, daß er es gut mit mir meint, auf seine Art und Weise, die leider nicht die meine sein kann, weil mir Freundschaft ohne Muth und Flamme etwas Fremdes bleibt und ich z. B. nicht begreifen kann, warum bei dem Koncert Er nicht seinen gewöhnlichen Platz eingenommen und sich in einem Winkel verhalten hält, wie Er mir erzählt. Wann habe ich Ihm die Veranlassung gegeben, sich meiner zu schämen? Stehe ich denn nicht in der ganzen Kunstwelt als ein nobler Kerl da, der seiner Überzeugung getreu alle schnöden Mittel und gleißnerischen Umtriebe verachtend ein hohes Ziel wacker und ehrlich anstrebt? Gesetzt den Fall, daß, getäuscht von meinen so vielseitigen Erfahrungen (die wahrlich nicht so gering anzuschlagen sind, denn ich habe die für die Musik so bedeutsamen Perioden von Beethoven, Schubert, Mendelssohn, sowie die Rossini's und Meyerbeer's mit erlebt und durchgearbeitet), irre geführt durch mein seit sieben Jahren unaufhaltsames Arbeiten, ich gänzlich auf dem Holzweg gerathen bin, wäre es die Aufgabe meiner intimen Freunde vor der Opposition, die sich mir gegenüber stellt, weil ich Neues bringe, zu erröthen, sich in einen Winkel zu verstecken, mich zu verleugnen? — Das hast Du anders und besser gemacht, bester Eduard, und Dein Benehmen mit Castelli war abermals das richtige. — Meine wenigen Freunde können sich an Dir ein gutes Beispiel nehmen, denn sie haben sich wahrlich nicht vor dem Koncert, welches die Großmäuler im Verbündnis mit den Maulaffen gegen meine Sachen erheben, einschüchtern lassen." —



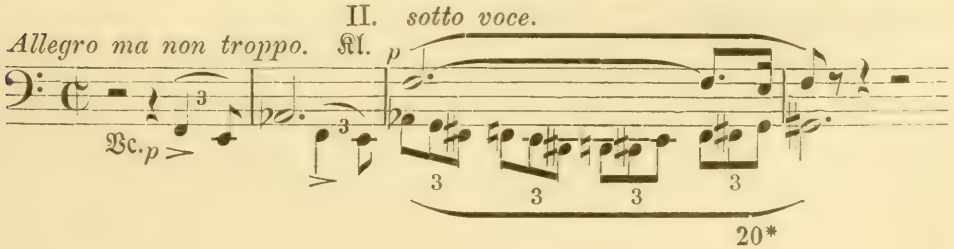
strebendem Glanz eines noch ungetrübten Jünglingspathos. Bald aber mengen sich weichere Regungen, leises Sehnen in den stolzen Muth, und das Thema



erklingt im weichen, vollen Tenorton gleich einem Liede knospender Lyrik. Es weicht einem neuen Thema, das anschmiegend, selig bewegt von den ersten Wonnen des Herzens erzählt und zum ersten Thema, das seiner Natur und

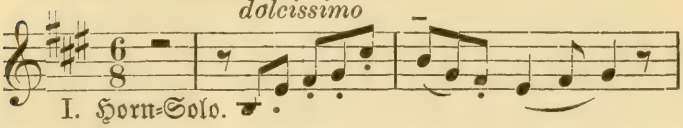


Durchführung nach als männliches Princip zu bezeichnen ist, als das dieses ergänzende weibliche hinzu tritt. Doch wo schont ein Sturm das Glück! Wetterwolken der Leidenschaft ziehen auf, Blitze zucken und die ganze Seligkeit verschlingt der sich entfesselnde Sturm:



Nach solchen Erschütterungen bringt die alles besänftigende Natur das Gleichgewicht der Seele und den Frieden zurück. Ein entzückendes Pastorale, dessen Hauptmotiv den gebundenen Naturton der Schalmei festhält, stellt ihn wieder her. Unter seinem heitern Sonnenglanz

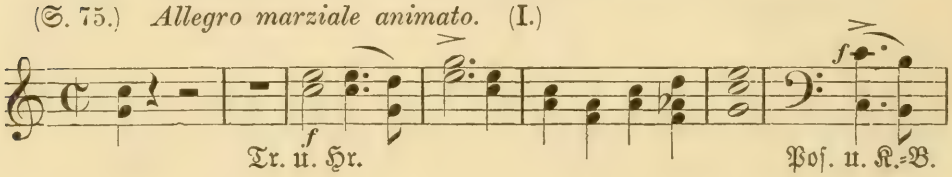
(S. 52.) *Allegretto pastorale.*

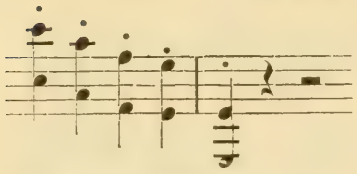


findet das Gemüth die Klänge des Herzens wieder und aus dem reizenden Schalmeimotiv wallt das Liebesthema (II), wie eine neue Blüthe empor (S. 60). Köstlich sind die Varianten und Arabesken, in welchen sich beide umwinden, bis schließlich das Liebeslied die Oberstimme fest und kräftig behauptet und die Reize der Natur nur noch ihrem Schmucke zu dienen scheinen.

Die Sicherheit des Glücks stählt die Thatkraft. Woher auch

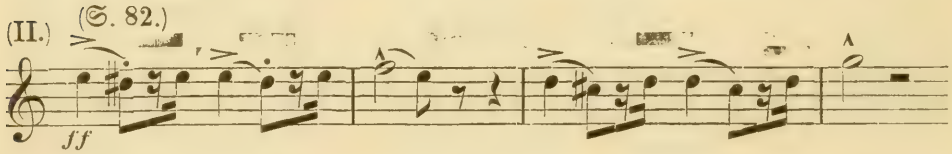
(S. 75.) *Allegro marziale animato.* (I.)





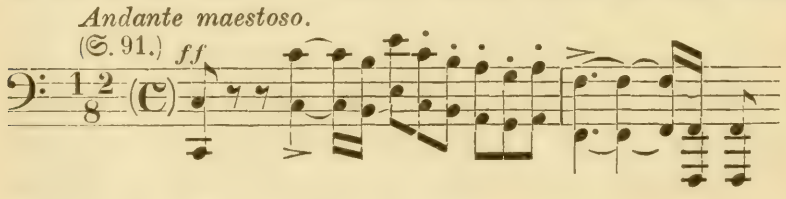
der Ruf an diese ergehe, es antwortet der Mann. Und voll hohen Muthes, jenen Talisman im Herzen, tritt er ein

(II.) (S. 82.)



in die Reihe der Streitenden, unter denen er den sieghaften Besitz seiner selbst erhärtet. Feierlich ja kirchlich pompös klingen die „Präludien" aus.

Andante maestoso.
(S. 91.)



Von eigenartiger Schönheit sind die

„Fest-Klänge", Nr. 7.

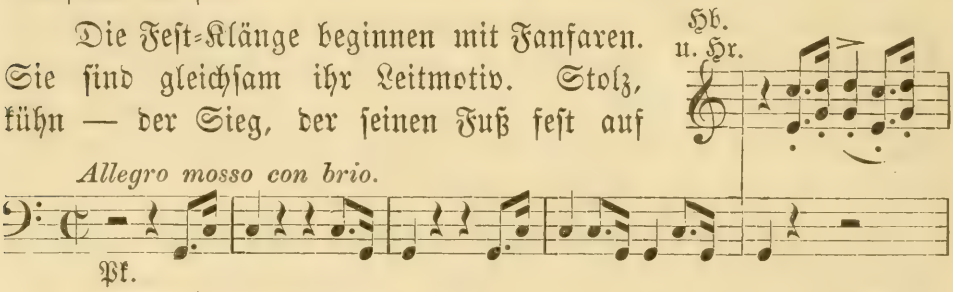
In keiner der symphonischen Dichtungen ist eine solche Mischung von Adel, Stolz, Herbheit und seelischer Hingabe, wie hier. Ihr Geist ist anderer Art als er im allgemeinen mit Freude, Jubel und Glück sich verbindet. Schon die erste große Fanfare macht uns fühlbar, daß es auch hohe Feste — Jubelfeste — giebt, die, wenn auch nicht über Leichen, aber doch über Kampf und Schmerzen schreiten müssen, ehe das Ziel erreicht wird.

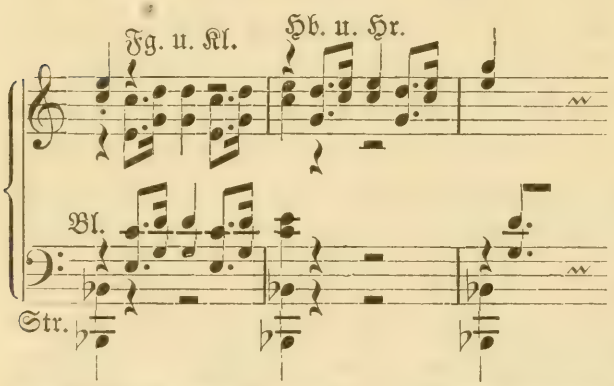
Es ist den „Festklängen" kein Programm voraus gegeben. Liszt's Schweigen über sie, selbst im engsten Freundeskreis, war zur Zeit ihrer ersten Aufführung und nach ihrer Publikation Allen auffallend. Von Brendel hörte ich sagen, sie sei eine Sphinx, die nicht zu deuten. Im allgemeinen aber nahm man an, daß Liszt sie zum fünfzigjährigen Jahrestag des Einzugs seiner hohen Gönnerin und Freundin Maria Paulowna in Weimar komponirt habe — ein Jahrestag, der am 9. November 1854 festlich begangen wurde, wie ein Halbjahrhundert vordem, als Schiller's lyrisches Festspiel: „Die Huldigung der Künste" die hohe Frau begrüßte. In Wahrheit aber hängen sie eng mit des Meisters persönlichem Leben zusammen: sie waren zu seiner Vermählungsfeier mit der Fürstin bestimmt — seine „Hochzeitsmusik," wie er sie nannte. Es war im Sommer 1851 in Eilsen, als es für einen Moment schien, als sollten die ihrer kirchlichen Verbindung entgegenstehenden Hemmnisse in Kürze überwunden sein. Diesem Augenblick entsprangen die „Fest-Klänge," — ein Triumphlied über feindliche Machinationen. In ihnen lösten sich Bitternisse und Schmerzen in stolzes Frohlocken, und die ihnen eingewobene Polonaise vertonbildlichte die geistigen Züge der fürstlichen Polin, die ihn selbst zu ihrem „Seel-Eigenen" gemacht hatte. Daneben durchziehen das Werk kleine zarte Episoden — Festklänge der Seele —, die von dem poetischen Zauber des persönlichen Erlebnisses durchweht sind.

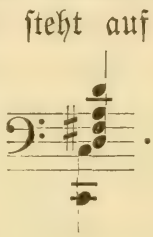
Von da, wo die Polonaisen-Rhythmen beginnen, liegt musikalisch eine zweifache Lesart vor: die der Partitur dieser Dichtung und die einer späteren Umgestaltung einzelner Partien, die unter dem Titel: „Anhang, Varianten zu Nr. 7, Festklänge, Kürzungen und Errata" den symphonischen Dichtungen 1861 nachfolgten. Jede

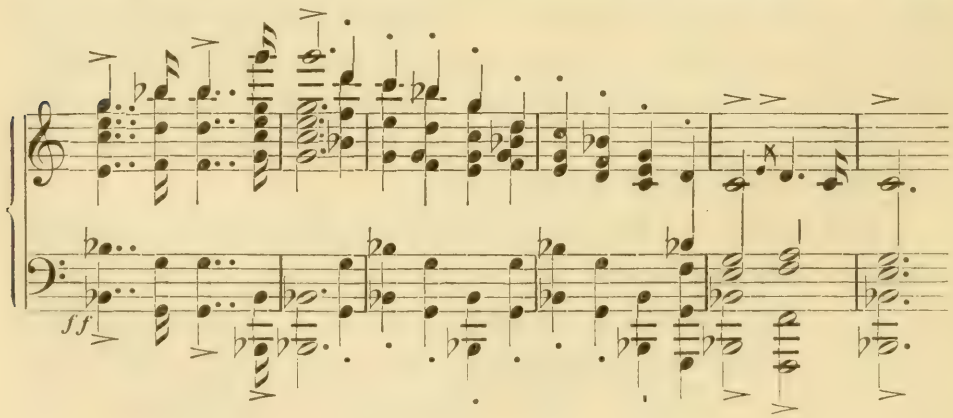
dieser beiden Ausgaben hat besondere Reize, die erstere namentlich durch eine Vermischung des $^4/_4$- mit dem $^3/_4$-Takt (Seite 25 u. s. w.), welche die zweite zu Gunsten größeren formellen Flußes aufhebt. Diese Ausgabe dürfte im Ganzen genommen wirkungsvoller als die erste sein. Unsere analytische Skizze wendet sich ebenfalls an sie.

Die Fest-Klänge beginnen mit Fanfaren. Sie sind gleichsam ihr Leitmotiv. Stolz, kühn — der Sieg, der seinen Fuß fest auf



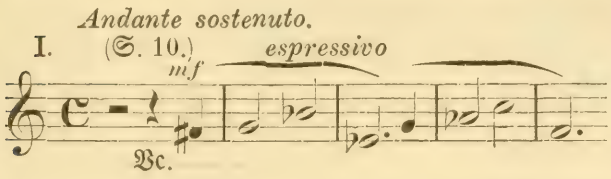


den Kopf der Schlange gestellt, seinen Siegeston anstimmt, erheben sie sich auf einer Dissonanz, dem Sekundakkord, der, so oft die Fanfaren wieder ertönen — inmitten des Festglanzes, als auch am Schluß des Werkes —, ihre charakteristische Grundlage bleibt. Die erste Fanfare (23 Takte) steht auf:  , ihre Wiederholung, die zweite, auf: Von eigenthümlicher Herbe ist folgender Gang derselben, dessen zwei Septimenakkorde zu einem Harmoniemotiv der Dichtung werden. Das

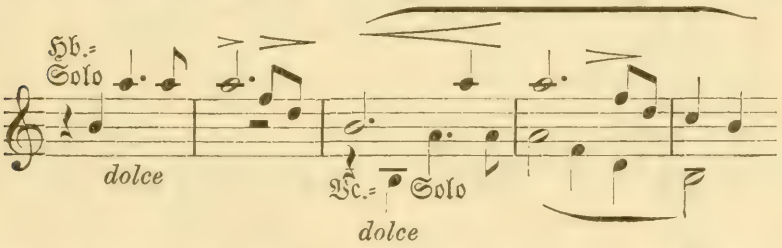


Gepräge des Heroischen, welche ihre Konstellationen den Fanfaren aufdrücken, bleibt dem ganzen Werk zu eigen.

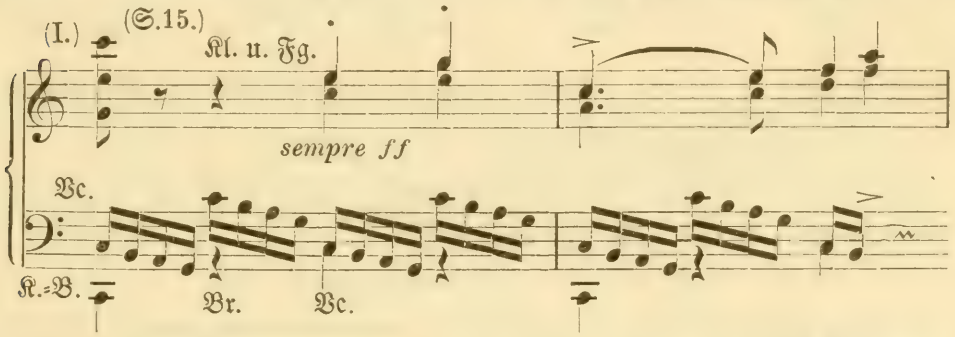
Zwei Hauptthemen treten aus demselben hervor. Das erste Thema von entschieden männlichem Charakter, zeigt sich zum ersten

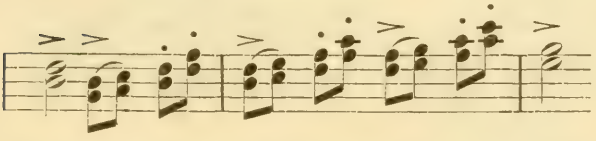


Mal Seite 10 in der höheren Lage des Violoncells, giebt sich aber sogleich wieder gegenüber einer Sopranstimme (Oboe) auf, in deren Motiv das Violoncell einfällt,

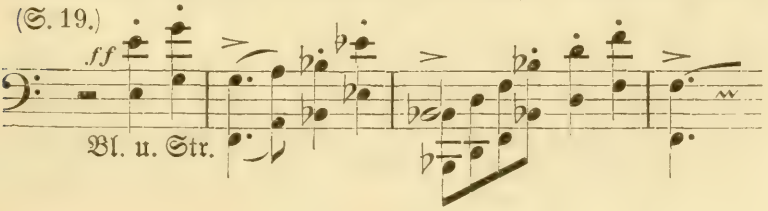


und Oboe und Violoncell nach kurzem aber innigem Zwiegespräch in einen Jubelschrei — Tempo 1^0, Allegro mosso con brio —, von Trompeten durchschmettert, ausbrechen. Er beendet diese kleine Episode, und im Lauf, fliegenden Athems, führt er hinab in die unteren Tonlagen, wo über einem höchst erregtem basso continuo das I. Hauptthema, jetzt zweitönig (in Terzen) eintritt und auch





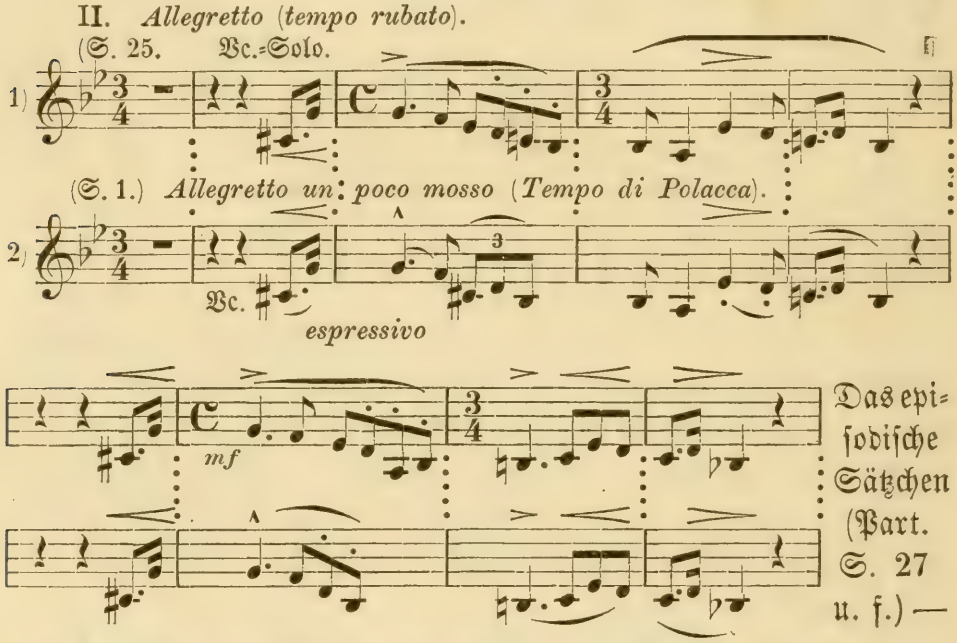
seine Durchführung (über C, E und H) findet. Einen Höhepunkt derselben bildet die Stelle, wo die Stimmen der Bässe kraftvoll und groß sich des



Themas bemächtigen und es mit dem Glanz eines

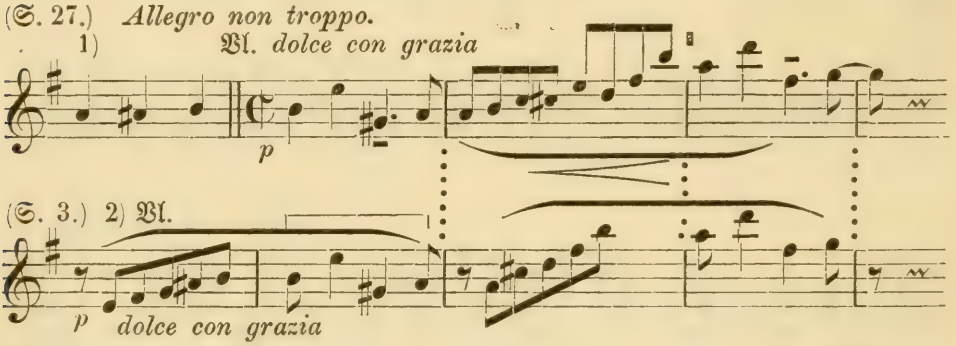
Fanfarenmotivs gleichsam krönen. Diese Themenform tritt verschiedensten Ausdrucks im Verlauf des Ganzen noch mehrmals hervor. In einem basso continuo auf H schwingt der Jubelsturm aus und führt zum zweiten Hauptthema, das ausdrucksvoll in elastischer Geistigkeit und vornehmer Grazie sich ergeht.

Hier beginnen die beiden vorerwähnten Lesarten, die thematisch wie folgt sich darstellen:



Das episodische Sätzchen (Part. S. 27 u. f.) —

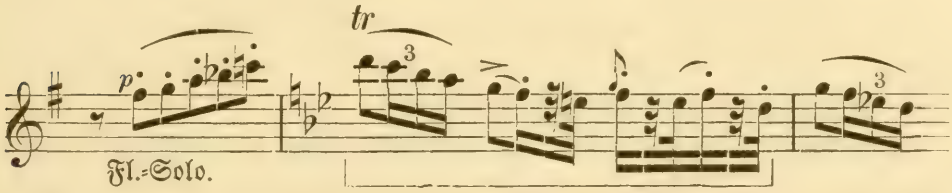
eine lyrische Wendung obigen, dem I. Hauptthema entsprungenen

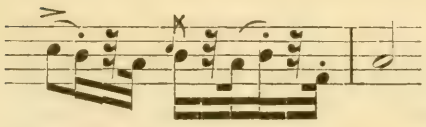


Baßmotivs — ist gleichfalls thematisch umgestaltet und in Fortsetzung desselben ebenfalls die Seiten 28—34 der Partitur. Tiefer eingreifend aber als diese thematischen Varianten ist ihre Satzgestaltung. Was in der Originalpartitur einen episodischen Charakter trägt, ist hier mehr mit dem Ganzen verwoben. Die Polonaisen-Rhythmen ♪ 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, obwohl noch nicht zur

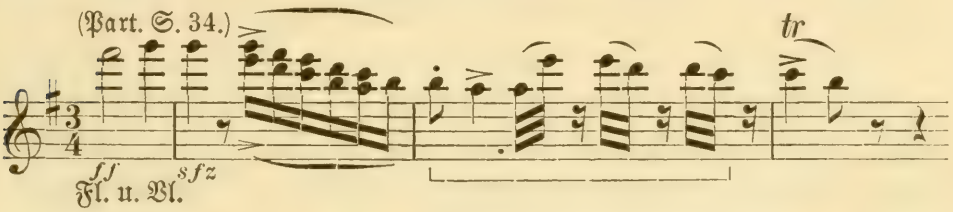
Polacca vorgeführt, beginnen mit dem Allegretto dort erst Seite 34, verflechten sich mit dem Thema II und geben ihm die individuelle sowie charakteristische Grundlage, die zum Festglanz als Polacca — dem fürstlichen Kostüme — sich entwickelt.

Die Polonaisenthemen sind poesievolle Abkömmlinge der ersten zwei Takte des II. Hauptthemas, dessen erster Takt (Var. S. 4, Part. S. 28)

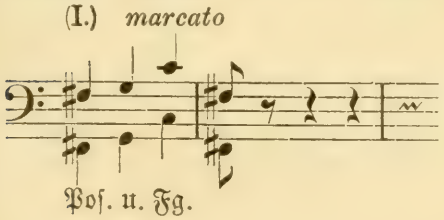




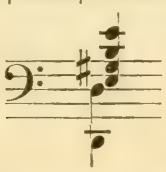
zu duftigem Blumengewinde wird, und der zweite feierlich-stolz den Höhepunkt des Festgepränges zum Ausdruck bringt:



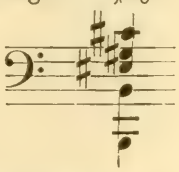
Hier entfaltet sich der Polonaisencharakter in seiner glänzenden Festwürde, während er vordem überwiegend ein innerer Rhythmus bewegten Gefühls, dieses zu dialogischen Wendungen trieb. Einem Anrufe gleich, (S. 38) ertönt es mehrmals aus dem Gewoge:



worauf die Polonaise abbricht und beschleunigten Klanges die Fanfarenperioden des Anfangs — jetzt:



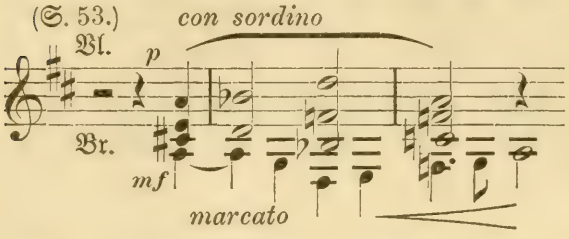
und:

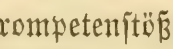


— wieder eintreten.

Sie leiten den ersten Theil der „Fest-Klänge" zum Durchführungssatz über, der ausschließlich vom I. Hauptthema bestimmt ist. In großartiger Linie wogt dieses über hochstrebende (Seite 45) und fliegende Bässe von Fanfarenmotiven durchrauscht (S. 48), sich steigernd bis zur heroischen Größe in dem Andante sostenuto

(Seite 51). In einem Sätzchen innigster Inspiration erklingt es hierauf gedämpften Lautes, der in hinzutretenden drei Violoncellostimmen selig und fragend berührt. Stimmungsanalogien findet diese wunderbare Stelle im Gretchensatz der „Faust-Symphonie." Ihr poetischer Zauber fließt zusammen mit dem Zwiegespräch des ersten Theils (Seite 10), das, hier wiederholt, ihr die Fortsetzung giebt und zugleich den Repetitionssatz beginnt.



Letzterer wiederholt theils getreu, theils unter neuen Streiflichtern den ersten Theil bis da, wo der Polonaisenrhythmus abbricht. Das auch hier eintretende Fanfarenmotiv zeigt sich nur kurz und verflüchtigt, bildet aber den Übergang zum Schluß, der (S. 84) mit dem I. Hauptthema so umwölkt beginnt, als stehe das Fest in Frage. Es vibrirt die Luft (Str.), langgezogene Töne (Hlzbl.) ziehen über dem Basse, dem I. Hauptthema, hin. Dieses aber treibt stringendo e crescendo, von kurzen Trompetenstößen  unterstützt, vorwärts, bis es, alle Stimmen besiegend, in majestätischem Glanze das ganze Tongebiet beherrscht (S. 88). Die Fanfaren treten hinzu, unter ihrer Ferse den zertretenen Schlangenkopf. Edel und glanzvoll endet das Werk. Seiner Seelengeschichte gedenkend wird wohl für immer der Schein eines Doppelantlitzes den Hörer umschweben. — — —

XV.

Die Dante-Symphonie.

(Abschluß der symphonischen Kapitel.)

R. Wagner's Urtheil über sie. Die Dante- und Faust-Symphonie in ihrem Gegensatz und ihrer Ergänzung. Die Satzeintheilung der Dante-Symphonie. — Magnificat anstatt Paradies. — Der Inferno und seine Francesca-Episode. Das Purgatorium und Fuge. Das Magnificat und seine Dreiklänge; die große Tonleiter. Der Schluß der Dante-Symphonie und R. Wagner. Liszt's Widmung; Aufführung; zeitgenössische Kritik. Resumé der symphonischen Neuerungen Liszt's.

Die symphonischen Dichtungen erachtete der Meister gleichsam als „Prolegomena" zu seiner Faust- und Dante-Symphonie. Letztere, deren Tragweite für die symphonische Kunst noch unabsehbar ist, bleibt uns noch zu durchwandern, wobei wir betreffs ihrer Vorgeschichte, als auch ihrer Stellung zum Dichtwerk selbst auf früher Gesagtes verweisen.[1] Über sie sprach Richard Wagner bedeutsam aus, daß sie ihm gegenüber der Originaldichtung entgegengetreten sei „wie der Schöpfungsakt eines erlösenden Genius, der Dante's unaussprechlich tiefsinniges Wollen aus der Fülle seiner Vorstellungen durch das reinigende Feuer der musikalischen Identität in das Paradies seligst selbstgewisser Empfindung befreite. Dies ist die Seele des Dante'schen Gedichts in reinster Verklärung."[2]

Liszt's

„Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia"

ist kein Einsatzer wie die symphonischen Dichtungen. Sie steht

1) S. 17.

2) R. Wagner's Ges. Schriften, X. Bd. „Das Publikum in Zeit und Raum."

neben der „Faust-Symphonie" und bildet nicht nur ihr ebenbürtiges Seitenstück als ein der Instrumentalmusik eine neue Stoffwelt erschließendes Kunstwerk. Vor allem ergänzt sie dieselbe in ihrem Wesen, ihrem Charakter, ihrem Inhalt: die Göthe-Symphonie germanisch, die Dante-Symphonie romanisch; die erstere protestantischen, die zweite katholischen Geistes; und während „Faust" weltlich, im Diesseits wurzelt, holt die „Divina Commedia", geistlich, gleichsam ihre Reflexe aus dem Jenseits.

Zieht jene das Drama in die Symphonie, so giebt uns diese den Gedanken eines religiösen Instrumental-Epos.

Die eine der Schöpfungen hat den kühnen auf sich selbst stellenden Geist, die andere den gläubig gebundenen Christ zu ihrer Voraussetzung. So wachsen diese beiden Werke zu einem Ganzen gleich Hemisphären zusammen. Die Dante-Symphonie bedurfte des freien Geistes wie des gläubigen Christen. Nur ein letzterer konnte eine Symphonie mit Hölle, Fegfeuer und Magnificat, wie sie, schaffen, und doch auch wieder konnte nur ein „Faust"-Symphoniker, wie er, eine so durch und durch religiöse Schöpfung mit einer Auffassung und in einer Form hervorrufen, die über alle konfessionelle Gebundenheit hinausragt, trotz konfessioneller Gläubigkeit, wie sie insbesondere das Purgatorium und das Magnificat so wahrheitstief zum Ausdruck bringen. Diese beiden Sätze sprossen aus dem Kern des christlich-religiösen Gemüths hervor, das in Zerknirschung und Demuth sich reinigt und im Gebet den Frieden findet, der den gläubigen Menschen über sich und über alles Irdische emporhebt in eine Welt so selig und hoch, die — nicht ist, und doch ist. Somit sind dieselben nicht kirchlich-dogmatische Gebilde, sondern Ausdruck seelischer Vorgänge höchster Potenz, deren Proceß sich unter dogmatischen Sinnbildern begrifflich zusammenfaßt.

Die symbolisch-mystische Dreitheiligkeit der Dichtung Dante's behielt unser Meister bei, wich aber insofern ab, als er den dritten Theil seiner Symphonie nicht als „Paradies" bezeichnete. Er setzte dafür das Magnificat. Im ursprünglichen Plane scheint dies allerdings nicht gelegen zu haben[1]) und es liegt nahe zu glauben, daß einige Bemerkungen R. Wagner's über den Paradies-Theil

1) Siehe „Briefwechsel" ꝛc. II. Bd., S. 76.

des großen Florentiners[1]) diese Änderung hervorgerufen haben. Das Vorwort zur Partitur, dessen wir früher gedacht und das seiner Descendenz wegen[2]) als autorativer Leitfaden zu erachten ist, definirt sie mit den Worten: „Den Himmel selbst vermag die Kunst nicht zu schildern, nur den irdischen Abglanz dieses Himmels in der Kunst der dem Licht der göttlichen Gnade zugewandten Seelen." Und: „Nachdem die heilige Glut der göttlichen Liebe das Herz entzündet hat, ist jede Qual in ihm vertilgt; es vergeht in der himmlischen Wonne der Hingebung an Gottes Gnade; vom individuellen Magnificat geht es, dem ganzem Weltall sich anschließend, über ins allgemeine Halleluja und Hosanna" ꝛc.

Liszt's erster Satz seiner „Divina Commedia" — der Inferno — trägt kühn und unerschrocken das Furchtbar-Erhabene in das Bereich der symphonischen Kunst, wo es bis da ein Fremdling geblieben war. Jener gewaltige Zug der „Hölle" Dante's, der in dem Zustand des Gerichtetseins, dem Fest- und Gebundensein durch die Gesetze der Ewigkeit, den ehernen Charakter des Monumentalen trägt, wie Hegel es aufgedeckt,[3]) ist dem Liszt'schen Inferno ebenfalls tief eingebildet. Vertreten in dem Hauptthema (I), giebt er der Dämonik der Trostlosigkeit und Verzweiflung, der Leiden ohne Ende, den Gegensatz in der Erhabenheit des Ewig-Unabänderlichen — dem Fundamentalgedanken des Satzes.

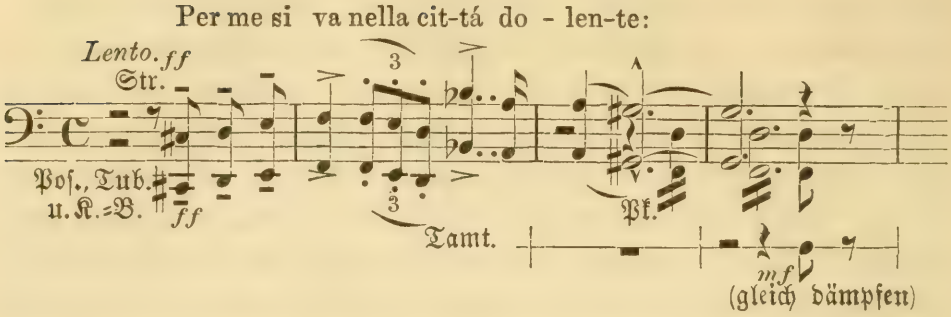
Der Anschluß der Symphonie an die Dichtung beginnt mit dem III. Gesang, welcher die Wanderer mit den fürchterlichen Worten

[4]) „Per me si va nella città dolente:
Per me si va nell' eterno dolore:
Per me si va tra la perdutta gente!"

vor das Höllenthor stellt. Diese Inschrift fügte der große Symphoniker seiner Partitur ein, wo sie, den Posaunen und tiefen Streichinstrumenten übergeben, markerschütternd die Eingangspforte zu seinem Gedichte bildet:

---

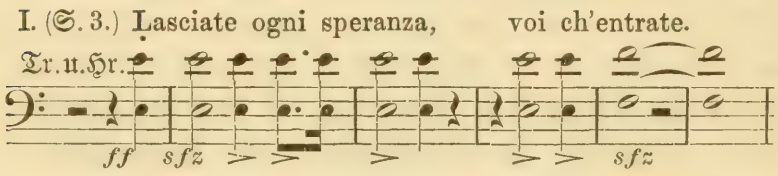
1) Ebend. S. 78 u. f.
2) S. I. Kap. dieses Buches.
3) Hegel, Aesth. III. Theil S. 409.
4) „Durch mich geht's ein zur Stätte des Entsetzens,
Durch mich geht's ein zur ewiglichen Qual,
Durch mich geht's ein zu der Verdammnis Thalen."



In dreimaligem Anlauf, durch unheimliche Paukenwirbel und einen gedämpften Tamtamschlag interpunktirt, führt sie über zu dem weltbekannten gnomischen Schluß derselben:

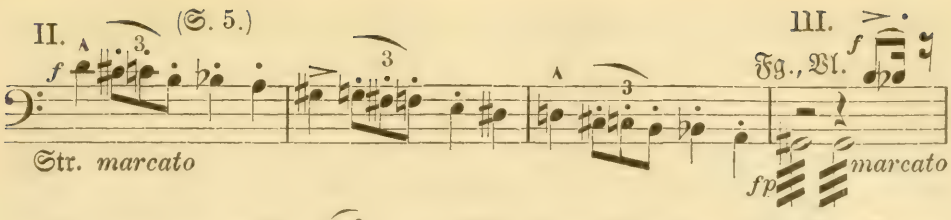
»Lasciate ogni speranza, voi ch' entrate!« [1])

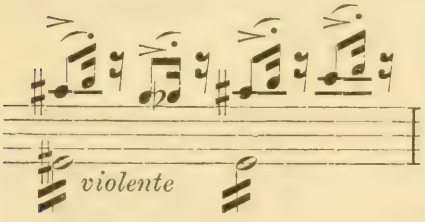
Wie ein Guß in Erz künden Trompeten und Hörner unter dem Wehruf aller Bläser und dem Erbeben und Dröhnen der Streicher das Richtwort (Cismoll). Mächtig und lichtleer verhallt es — das tremolo des Streichchors wird zu stürmischem Windesausen (der Vcllc. und K.-B), das die Gerichteten in Schaaren im Wirbel umhertreibt. Zu ihrem Schreien, Jammern, Klagen, Fluchen ertönt der Ewigkeitsspruch, der gewaltig, unerschütterlich sein »Lasciate« ꝛc. festhält, es dreimal in starrer Größe wiederholt, während das Getöse wächst, aber, gleich wilder Brandung an Felswand, machtlos an ihm zurückprallt (S. 4—14). —



Die Einleitung erstreckt sich bis S. 17 der Partitur. Sie enthält die thematische Exposition mit drei Hauptthemen, deren erstes — das monumentale Lasciatemotiv — den Hauptgedanken des „Hölle" überschriebenen Theils der Symphonie bildet und als Zunge göttlichen Gerichts wieder und wieder, sowohl als Verzweiflungsschrei der Verdammten, wie als Wort der Verdammnis ertönt. Die andern beiden Themen stehen gegensätzlich zu ihm als Höllenmotive. Ihr erster Eintritt ist S. 5 in folgender Gestalt:

1) „Ihr, die Ihr eingeht, laßt hier jedes Hoffen!"

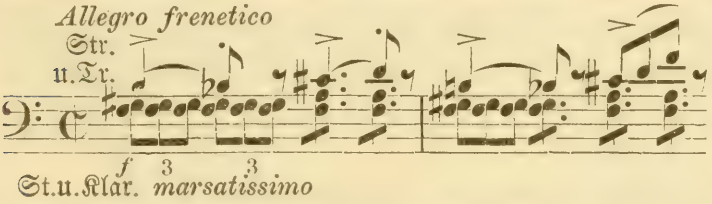




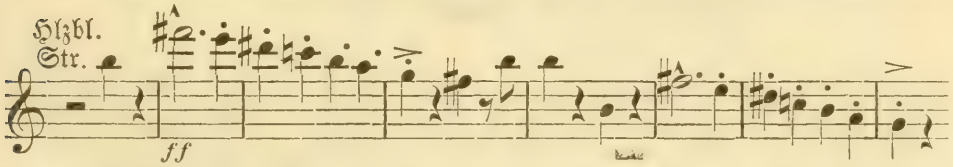
In ihnen bergen sich alle Keime der von dem Symphoniesatz entfesselten Qualen des fürchterlichen Ortes, Qualen, die der Dichter also beschreibt:

»Diverse lingue, arribili favelle,
Parole di dolore, accenti d'ira,
Vosi alte e fioche, e suon di man con elle,
Facevano un tumulto, il qual s'aggira
Sempre in quell' aria senza tempo tinta,
Come la rena, quando il turbo spira.«[1])

Das Tempo steigert sich vom Lento C des Anfangs bis zu dem Allegro frenetico ₵ (S. 17), mit dem die thematische Durchführung beginnt. Das ungemein dehnbare zweite Höllenthema mit



seinem Ächzen, Stöhnen, seiner Ruhelosigkeit und Verzweiflung findet zuerst seine musikalische Verarbeitung. Das Thema eines Seitensatzes (S. 34), das mehrmals im wilddämonischen Lauf von

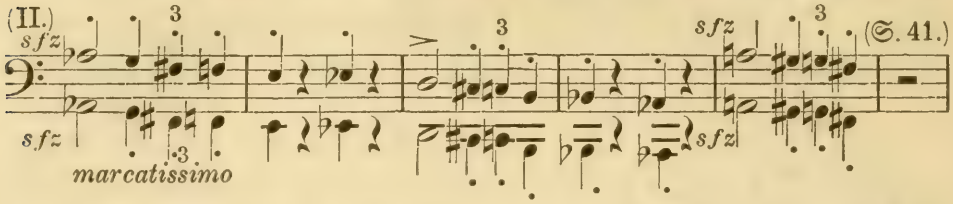


der Höhe hinab in die Tiefe des Orchesters wie in Höllenschlund sich stürzt, führt zum ersten Höllenthema (II). Eine Oktav

---

1) „Graunvolle Reden, in der Sprachen Wirrnis,
Ausrufe tiefster Qual, Geschrei der Wuth,
Faustschläge, heiseres Gekreisch ergellte,
Erregten ein Getümmel, das umher
Sich wälzt in schwarzer Luft, der zeitenlosen,
Wie Sand, vom Wirbelwind umhergejagt."
(III. Ges., 25—30.)

durchmessend und den Streichbässen übergeben, hält es hartnäckig in ohnmächtigem Taumel am Basse fest und verbreitet sich allmählich,

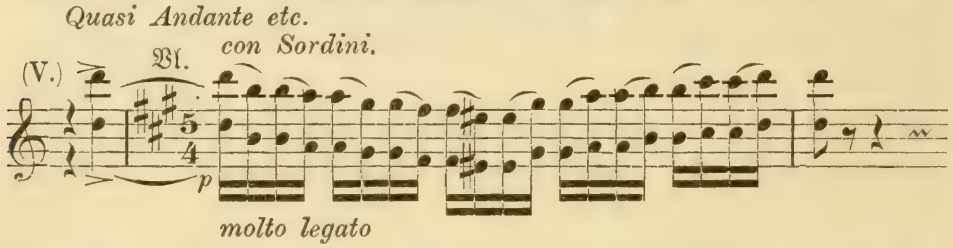


während erschütternde Klagelaute (Hlzbl.) die Luft durchschneiden, über den ganzen Tonraum, aus dessen Inneren das »Lasciate« hervorbricht und unter dem Hinzutritt der Posaunen in eherner Erhabenheit sein: „Laßt hier jedes Hoffen" hineintönt.

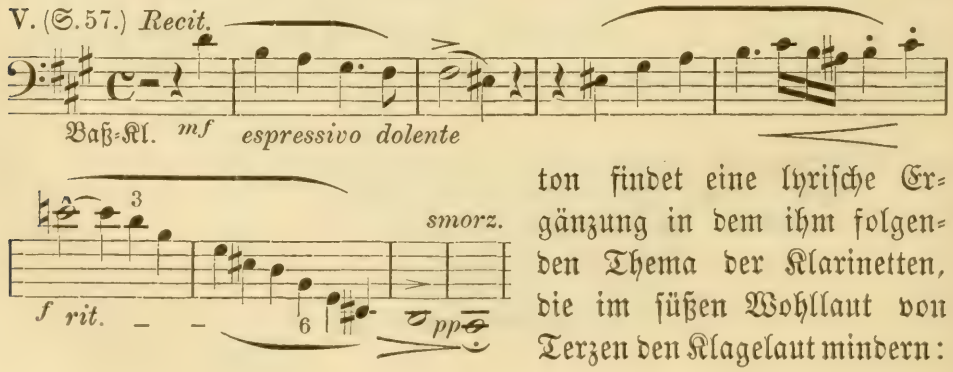
Ein anderer Luftkreis bringt eine andere Geisterschaar. Inmitten des »Inferno« spinnt sich in einem **Quasi-Andante** $^5/_4$-Takt (S. 53—87) eine Episode von hinreißendem Zauber ab. Sie giebt dem unglücklichen Liebespaare Ausdruck, das nach Dante:

„Gleich wie ein Taubenpaar die Lüfte theilt,
Wenn's mit weit ausgespreizten steten Schwingen
Zum süßen Nest herab voll Sehnsucht eilt ꝛc."
(V. Ges. Str. 82 u. f.)

Unter leichtem Windessäuseln (Harfe und Streichinstrumente) ziehen Paolo und Francesca da Rimini daher, ein Schatten, der zu



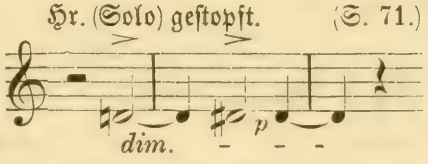
einem Recitativ der A-Baß-Klarinette sich verdichtet, das schmerzlichen Ausdrucks ihren Seelenzustand schildert. Sein epischer Tief-



ton findet eine lyrische Ergänzung in dem ihm folgenden Thema der Klarinetten, die im süßen Wohllaut von Terzen den Klagelaut mindern:

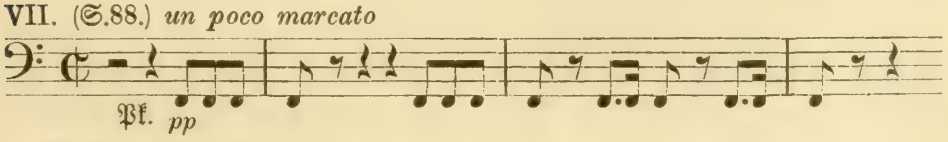
Erregter aber werden (S. 62) die Harfenklänge, aus denen das Englische Horn mit der Melodie der Baß-Klarinette singt:

„Kein größeres Leiden giebt's,
Als zu gedenken in der Schmerzen Qualen
An seligere Zeit" —

»Voi ch' entrate« 

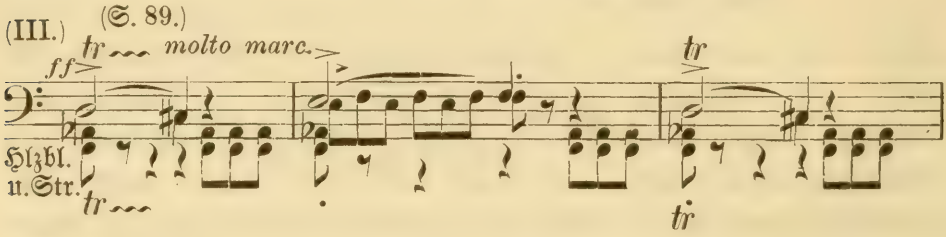
eigenen Innern hervor. Wieder tritt sanft und zärtlich Thema VI ein, aber jetzt im Violoncellton und von Seufzern (Blasinstrumenten) begleitet, worauf auf Grundlage der Themen V und VI ein **Andante amoroso** $^7/_4$-Takt ($^3/_4 + {}^4/_4$) ein Liebesduett von wunderbarer Innigkeit und Schönheit entwickelt, welche um so ergreifender wirken, als das Bewußtsein ewiger Leiden sich lichtdämpfend über sie senkt und die Gluthen bannt, die in Leidenschaftlichkeit emporzulodern drohen. »**Lasciate ogni speranza voi ch'entrate**« (S. 85 Hornsolo I. Thema) stöhnt es schmerzlich im Bewußtsein der Unglücklichen, die ein heftiger Windstoß (Harfen) dem Hörer wieder entführt.

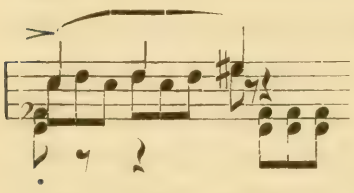
Nach diesem lyrischen Zwischensatz beginnt der Wiederholungstheil des »**Inferno**«, der nach dem Formprincip des Meisters überwiegend eine freie Neubearbeitung des Durchführungstheiles ist. Er gemahnt mehrfach an den Mephisto-Satz der „Faust-Symphonie", bei dem die Entfaltung der Dämonik im allgemeinen und die Verlästerung des Edeln und Hohen insbesondere einen charakteristischen Grundzug bildet, was auch hier der Fall ist, wenn auch mit andern Ausgangspunkten und Zielen. Im Mephisto-Satz richtet sich die Verlästerung gegen die Liebe des Menschen, hier aber gegen das göttliche Strafgericht selbst. Mephisto zerrt das Liebesthema herum — die Verdammten der Hölle höhnen ihre eigene Verurtheilung; das Lasciate-Thema, dessen sie sich



bemächtigen und es umgestalten (VII): es wird zum Impuls ihres lästernden Hohngelächters. Man hat dieses Paukenmotiv ein „Marschthema" genannt; eine Bezeichnung, welche auf disciplinirte Massen schließen ließe, aber, obwohl seine formelle Gestaltung an sich eine solche zulässig erscheinen läßt, gegenüber der Idee des Ganzen kaum durchführbar sein dürfte. Das lästernde Hohngelächter, welches getrieben von den Rhythmen obigen Motivs, die Violinen und Klarinetten aufschlagen:

(III.) (S. 89.)





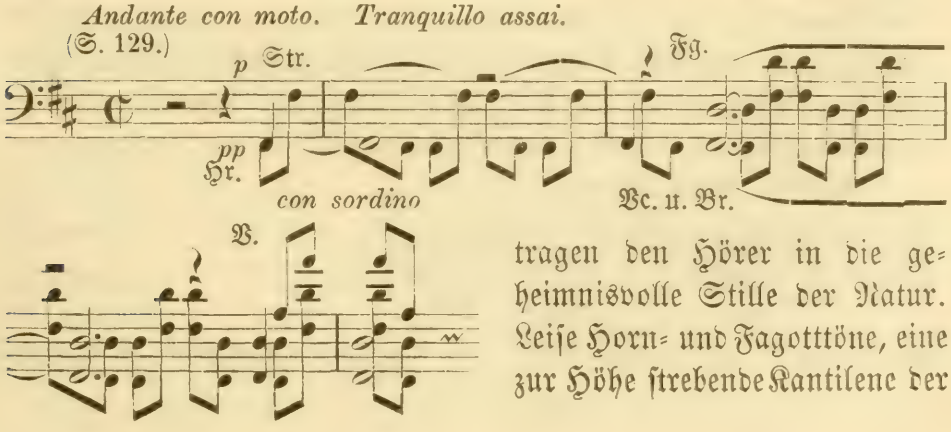
erscheint in unserer Lesart als ein Hohngelächter bestimmten Inhalts: als Blasphemie. Denn sie läßt Grund und Folge, Ursache und Wirkung erkennen — das psychologische Motiv (die Verurtheilung) und die Blasphemie selbst (das Hohnlachen) —, die in letzterem Beispiel zusammengefaßt, so höchst merkwürdig zum Ausdruck kommen. Andernfalls wäre dasselbe wohl ein Hohnlachen schärfster Prägnanz, aber sein blasphemisches Element bliebe unerweislich. — In ähnlichen Momenten bekundet sich, trotz gänzlich verschiedener thematischer Behandlung, das überwiegend Mephisto-Verwandte des letzten Inferno-Theiles, das schließlich hier und dort nur die Ohnmacht des Bösen gegenüber dem Ewig-Göttlichen zum Ausdruck bringt.

Der Wiederholungssatz beginnt mit dem Paukenmotiv (VII). Derselbe Windstoß, welcher die in ihrer Liebe Gestraften verweht, macht Andern Raum; andere Klänge steigen aus dem Abgrund hervor, welcher die Sünder birgt, die — nach dem Vorwort — „jede Wohlthat vergessen, jede Gnade verachtet, jede Anbetung von sich gestoßen." Hohn, Spott, Zähneknirschen herrschen hier. Musikalisch aber stehen wir vor dem Undefinirbaren der Eingebung des Genius. Kühnheit der harmonischen Kombinationen, merkwürdige Dissonanzstellungen, gewaltig sich aufthürmende Orgelpunkte, eigenartigste thematische Verwebungen, Verschiebungen und Gestaltungen, Accente des Schreckens, Düsterheit der harmonischen

und instrumentalen Farben, Charakteristik der Instrumentation verbinden sich zu einem Ganzen, das in dem Furchtbar-Erhabenen seines Inhalts der am Ort des Schreckens hausenden ewigen Qual ohne Hoffnung auf Erlösung einen Ausdruck leiht, den Töne noch niemals gebracht haben. Das »Lasciate ogni speranza voi ch'entrate« steht, wie am Eingang, so am Schlusse des Tonbildes, aber jetzt zu einem Machtgebilde aufgerichtet, so gewaltig dräuend und schaurig, daß der Gedanke an eine Weltgerichtsscene übermannend unsere Phantasie erfaßt. —

Der »Inferno« steht in Dmoll und ist musikalisch ein in sich abgeschlossener Satz. Das „Purgatorium", der II. Satz hingegen, fließt mit dem „Magnificat", dem III. Satz, zusammen. Im vollen Gegensatz zu den eben durchlebten Schauern beginnt der neue Theil beruhigend, mild in Ddur (mit dem Sext-Akkord). Ein Naturbild, dem I. Gesang des zweiten Theils der „Göttlichen Komödie" entnommen, bildet die Einleitung zu dem Proceß, durch welchen sich die seelische Reinigung vollzieht. Gleich einem Vorboten der Seeligkeiten, die den in Demuth, Reue und Buße Harrenden beschieden sind, athmet es zitternd den Hauch des Friedens. Das „Vorwort" interpretirt es in Worten: „Ein wunderbar leises, das Gemüth beruhigendes Säuseln läßt uns das in ewiger Klarheit sich schaukelnde Meer träumen. Man denkt dabei an jenes Schiff, das über seinen Spiegel gleitet, ohne seine Wellen zu brechen. Die Sterne funkeln noch vor dem herannahenden Glanz der Sonne; ein wolkenloser Azur überwölbt die weihevolle Stille, in welcher wir den Flügelschlag des Engels zu vernehmen glauben, der über das Meer der Unendlichkeit dahinschwebt."

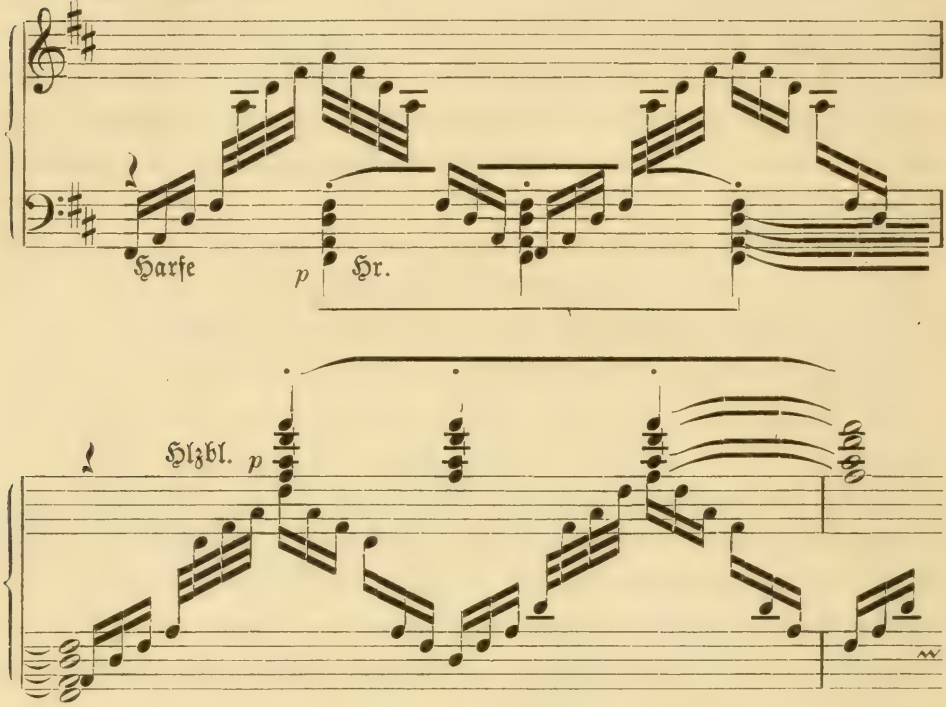
Eine sanfte, mehr flimmernde als wogende Achtelfigur der Streichinstrumente, denen die Harfe in Triolen sich verbindet,



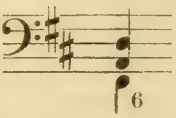
tragen den Hörer in die geheimnisvolle Stille der Natur. Leise Horn- und Fagotttöne, eine zur Höhe strebende Kantilene der

Oboe, dann des Englischen Horns, der Flöten, verhaucht in den lichten Sphären der Andacht.

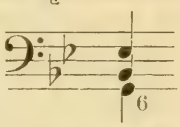
VIII. (S. 134.)



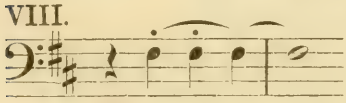
Keine Dissonanz verändert oder nüancirt die Klangfarbe des Satzes, der (27 Takte) aus nur einer Harmonie besteht:



und sich einen halben Ton höher:

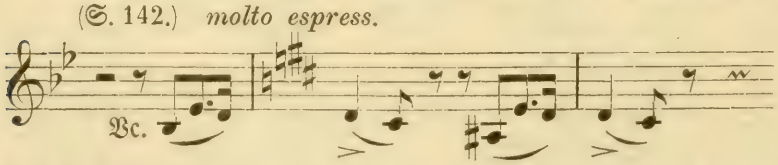


(ebenfalls 27 Takte) wiederholt. Das Andachtmotiv



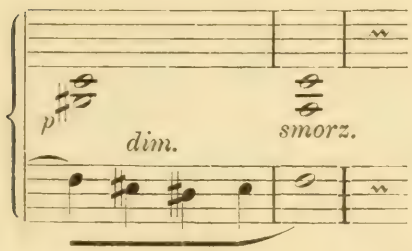
wird alsbald zur Gebetmelodie (IX) — ein Hauptthema des „Purgatoriums". Das letztere beginnt S. 142 Più lento. Das Naturbild, das gleichsam jene Passivität der Seele ausdrückt, die mehr ein geheimes Sammeln der innern Kräfte bedeutet, weicht hier dem tiefen Aufseufzen (eine Nachbildung der zweiten Hälfte des Einleitungsthemas des »Inferno«) des nach Erlösung verlangenden, mit Schuld beschwerten Gemüths, das im Gebet bekennt und weint (IX). In Andacht versunken, in Demuth

(S. 142.) *molto espress.*



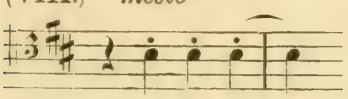
(S. 142.) *Un poco meno mosso.*

IX. Kl., Hr. b) Engl. Hr. a) Fg. Kl. Fg. Kl.



gebeugt, verharrt der Büßer. Von ergreifender Wahrheit, zählt das Demuthsmotiv nebst seiner Verarbeitung zu dem Unmittelbarsten, was sich an musikalischem Ausdruck der Seele je entrungen hat. Verknüpft mit dem Andachtsmotiv, das leise die Posaune

(VIII.) *mesto*



(S. 143.

X. Str.

gleichsam psalmodirt, intonirt die Baß-Klarinette thränenschwer, das chromatische Motiv (IX b). Im Hintergrund dieser Bußscene stehen die Bilder der Demuth des X. Gesanges (II. Theil) der Dante-Dichtung.[1])

Die innere Zerknirschung dringt vor zur schmerzlichen Selbstanklage in einem Lamentoso, welches der Tondichter einer Fuge übergeben hat, die wie die Stimmen der Töne, die Stimmen des Herzens in einen Gedanken vereinigt und bannt. Das Thema von Seufzern durchbebt: (XI)

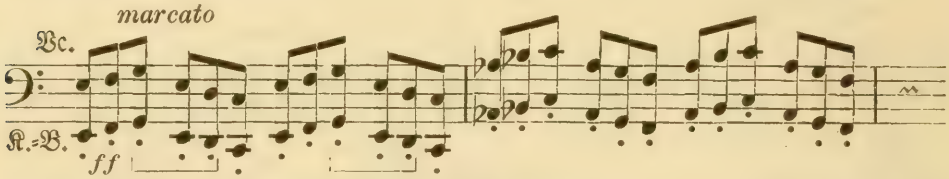
XI. (S. 149.) *Lamentoso.*

Br. *sempre con sordini* *sfz* *sfz* *sfz*

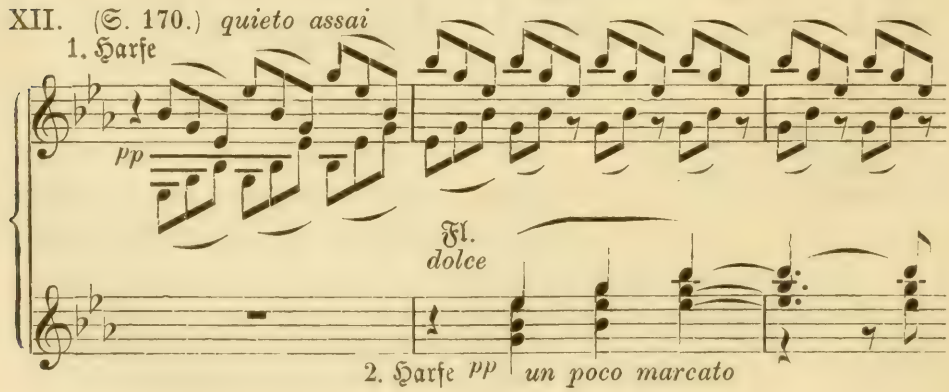
ist im wesentlichen eine Version des Recitativs der Baß-Klarinette, das einzige Thema, welches neben der oben angeführten Nachbildung, die ein psychologischer

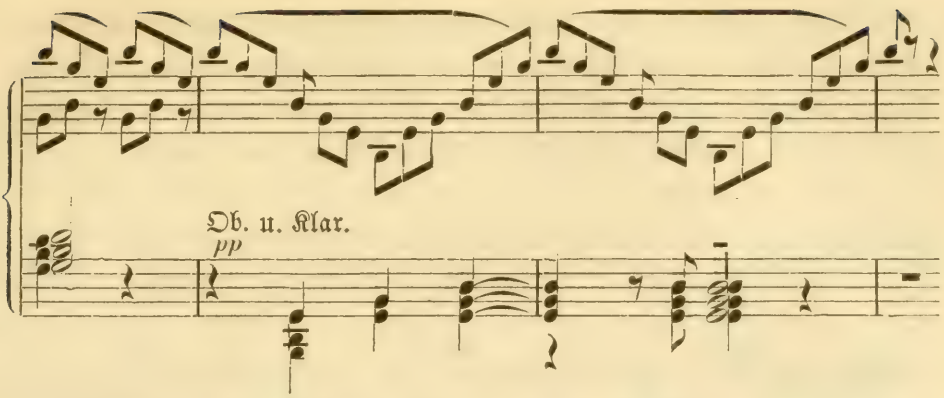
1) Das „Vorwort" gedenkt dieses X. Gesanges mit der Bemerkung, daß ein der Symphonie gleichlautendes Moment die Stelle enthalte, „wo die Sünder das Gute und Schöne, das sie nicht vollbracht haben, sich reuevoll ins Gedächtnis zurückrufen" — eine Bemerkung, für welche die Dichtung keinen Anhaltspunkt bietet.

Übergang zum Gebet ist und als Nebenthema nur vorübergehend auftritt, aus dem »Inferno« in das „Purgatorium" hinübertönt und hier einen seelischen Proceß durchläuft, während jenes selbst bei seiner Wiederholung (S. 167), wo es recitativartig gleich reuigem Schuldbekennen sich von der Seele löst, den Charakter eines Übergangsmotivs festhält. — Die Fuge ist musikalisch in ihrer Polyphonie, wie psychologisch in ihrem Aufbau, eine wunderbare Eingebung. Das Hauptthema durchdringt alle Poren ihres Körpers und pulsirt selbst in dem figurativen Theil. Dabei entwickelt es sich zu einer breiten Steigerung, die formell und inhaltlich, von Satz zu Satz mächtig höher schwillt und an ihrem Kulminationspunkt angekommen, aus den Tiefen inneren Seins das Gebetmotiv (IX a) emportreibt (S. 160). Intonirt von den Violinen, wogen erschütternd die Bässe —:

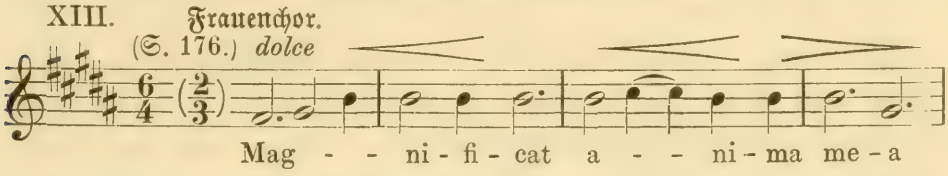


es dröhnen die Posaunen. Die Gipfelung (S. 166) senkt sich in einer freien Wiederaufnahme, aber nur der wesentlichen Momente, des Naturbildes (S. 164—166), das, ein Friedenszeichen, die hochgehenden Wogen des reuigen Gemüths zurückwellt in ihre Tiefen. Über einem Orgelpunkt der Vc. und K.-B. führt es zu der Wiederholung des jetzt mehrfach recitativisch behandelten ersten Theil des „Purgatoriums" — Seufzer, Demuth, innere Zerknirschung. Aber auch Frieden zieht ein (S. 170, Poco a poco più di moto). Es spielen die Harfen, — »in Deo salutari« singen die Flöten (man vergleiche: „Magnificat", Part. S. 188). Ein unsäglicher Wohllaut füllt die Luft.

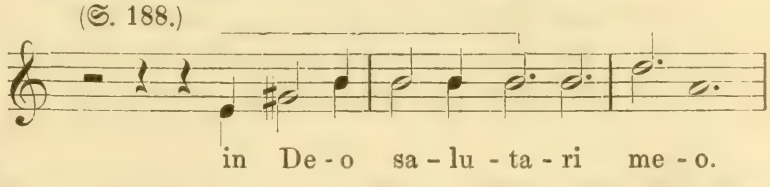




Immer freier, lichter, seliger werden die Klänge — da dringt esoterisch und leise aus der heiligen Stille, unter Harfen und Flöten das „Magnificat", die seliger Demuth entflossenen Worte Lucas I, 46—47 [1]) hervor, hier: die Erlösung im Gebet. — Die Worte des „Magnificat", von Frauenstimmen unisono intonirt, erklingen nach der schon früher erwähnten gregorianischen, noch heute zum Rituale



romanum zählenden Weise — dem „Symbol des Kreuzes." In gleichem Sinne ist das sich ihnen anschließende „Hosanna, Halleluja!" erfunden. Die Motive, die sich mit dem Schlußsatz verweben, sind überwiegend die der Gebetstimmung des „Purgatoriums" (IX), das übersinnliche Flötenmotiv (XII), Part. S. 200 und vordem seine Transition:

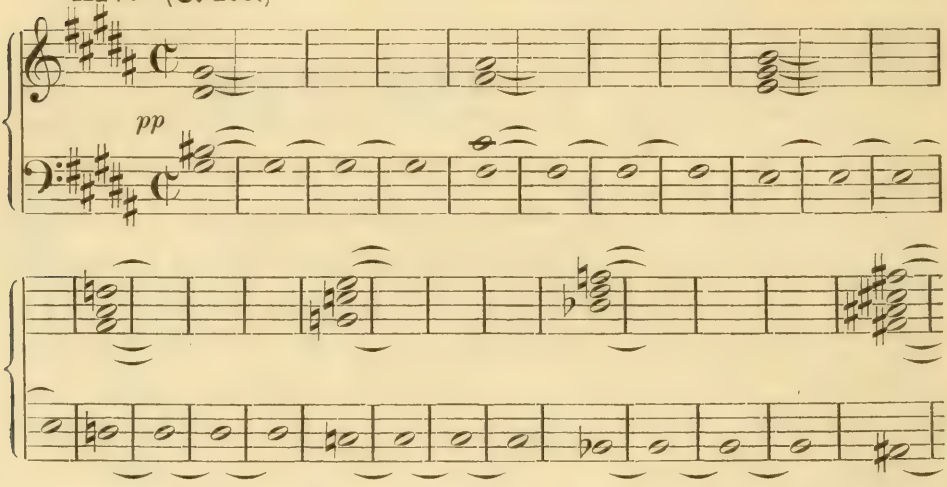


Musikalisch, wie ästhetisch sind die Harmonien und Modulationen hoch bedeutsam; in der Tonkunst sind sie ohne Analogon. Sie bestehen aus der Verbindung von ausschließlich konsonirenden Dreiklängen. In Folge dessen gleicht der ganze Schlußsatz thatsächlich einer Konsonanz, in welcher sich das Religiös-Mystische und die harmonische Ruhe bruchlos vereinen. Was die Seele ausathmet, was sie einathmet — es ist ein und derselbe

1) „Meine Seele erhebet den Herrn und mein Geist freut sich Gottes, meines Heilandes."

hohe Äther, der sich mit „mystischem Auflösen der Seele in Gott" übersetzen läßt. Die Stelle, wo das: „Hosanna, Halleluja!" eintritt, zählt nach dieser Richtung zu dem wundersamsten. Solchem harmonischen Aufbau auf der Ganzton-Skala, wie hier:

XIV. (S. 200.)



begegnete man vormals nirgends in dieser Ausdehnung.[1] Ähnliches aber findet sich mehrfach in den Werken Liszt's vor[2] als Ausdruck des Erhabenen, Außerweltlichen, dessen, was ewig, ohne Anfang und ohne Ende. — Die obige Stelle steht im dichterischen Anschluß an Dante, wo es heißt:

— — — — — — — — — —

„Erblickt ich einer Leiter schimmernd Zeichen,
An Farbe gleich dem Gold, durchglänzt vom Strahl,
Hoch, daß zur Höh' nicht Menschenblicke reichen.
Und auf den Sprossen stieg in solcher Zahl
Die Schaar der sel'gen Himmelslichter nieder,
Als ström' hier alles Licht mit einem Mal."

(„Paradies" 21. Ges. 28. Str.)

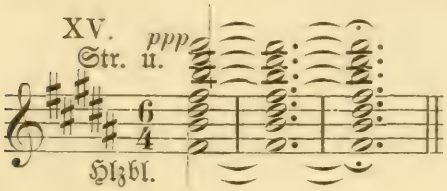
Das Partitur-Vorwort deutet auf sie hin, indem sie von dem Halleluja und Hosanna sagt, daß sie »pianissimo in mächtiger Palestrinaischer Leiter, sozusagen dogmatischer Skala, wie eine symbolische Leiter zum Himmel aufsteige."

1) Palestrina, auf den bekanntlich der Keim der Ganzton-Skala historisch zurückgeführt wird, brauchte nur drei nebeneinander liegende Stufen zu Dur-Dreiklängen.

2) Auch in der Dante-Phantasie befindet sich ein verwandtes Beispiel (S. II/1. Bd S. 17). Da aber ist die Skala nur bis zum fünften Ton entwickelt, hier umspannt sie sechs Töne — die ganze Leiter.

Seiner harmonischen Grundlage wegen bezeichnete man den Schlußsatz der Dante-Symphonie als im Palestrina-Styl geschrieben, was jedoch im weitesten Sinn zu nehmen ist. Denn abgesehen davon, daß der große römische Tonsetzer a capella schrieb und Liszt dagegen die zur geistigsten Sprache entwickelte Instrumentalmusik wesentlich hinzuzog, daß jener auf alt-kirchlich diatonischer Basis verblieb, während dieser das schwebende Element der Enharmonik mit der Diatonik verwob: so waltet auch dort der polyphone Styl, hier aber die homophone Schreibweise, das polyphone Element umgewandelt, mit ihr verschmolzen.

Der Schluß des „Magnificat" bietet zwei Versionen, eigentlich zwei Schlüsse entgegengesetzter Art. Der erste verliert sich instrumental ins Übersinnliche und verschwebt in die Höhe. Den verschwebenden Charakter festhaltend, verklingt er eigenthümlich auf dem Quart-Sext-Akkord, ein Hauch. (XV). Der andere dagegen, welcher diesem sich nach der Fermate mit der Bemerkung »ad libitum« anschließt, läßt ff und majestätisch die Posaunen, Trompeten, dann Hörner mit dem Ruf: „Hosanna, Halleluja!" über eine abermalige, jetzt aber in sich gedrängtere und rhythmisch veränderte Dreiklangsskala auf Ganztönen einsetzen, worauf der Chor unisono in vollster Kraft: „Halleluja, Halleluja!" singt und das Ganze mit H dur — H im Baß — abschließt.



Das mehrfach citirte Vorwort giebt dem zweiten Schluß die psychologische Erklärung: „Das menschliche Herz, zur völligen Verklärung gelangt, entzündet sich im Feuer des heiligen Eifers und bricht mit allen seinen Kräften in einen lauten, muthvollen, alle Welten und Höllen beherrschenden Jubel aus. Die Zerknirschung des Sünders hat sich in Gottes-Erkenntnis verwandelt und Gottes-Kämpfer erweckt."

Der erste Schluß schließt extatisch, der andere läßt der Wiedergeburt die Thatkraft folgen, der eine vertritt mehr ein rein-künstlerisches, ästhetisches Moment, der andere ein tiefpsychologisches. Der erstere, oder auch eine Theilung des Schlusses in zwei Schlüsse, lag nicht ursprünglich in des Meisters Intention. R. Wagner regte ihn hierzu an, als Liszt nebst der Fürstin ihn 1856 in Zürich besuchte. Er bestritt, daß die Wendung zur

Thatkraft ästhetische Berechtigung habe und suchte ihm zu beweisen, daß das „Magnificat" ätherisch in den Wolken sich verlieren und abschließen müsse, die Fürstin aber trat für den anderen Schluß ein. In Anerkennung der Richtigkeit beider Auffassungen suchte der Meister jeder gerecht zu werden, wie die Partitur zeigt, und überließ es dem Ermessen des Dirigenten, den zweiten Schluß wegzulassen oder zu Gehör zu bringen. Aus dem »ad libitum« jedoch läßt sich nicht schwer herauslesen, wo nach dem unbeengten Sinne des Meisters der Schluß liegt. Aber auch dieses ad libitum wollte Wagner nicht gelten lassen und äußerte sich grimmig hierüber: „Da sieht man, welchen Einflüssen er folgt."

Das Werk ist Rich. Wagner gewidmet. Die schriftlichen Dedikationsworte lauteten:

„Wie Virgil den Dante, hast Du mich durch die geheimnisvollen Regionen der lebensgetränkten Tonwelten geleitet. —

Aus innigstem Herzen ruft Dir zu:

»Tu se lo mio maestro, e'l mio autore!« und weihe Dir dies Werk in unwandelbar getreuer Liebe."[1])

Die der Partitur vorgedruckte Widmung trägt im Hochstyl der Geister nur die Worte:

„An Richard Wagner."

Liszt komponirte die Dante-Symphonie direkt nach der Beendigung der Graner Festmesse im Mai und Juni 1855.[2]) Ihre erste Aufführung fand zum Besten der Dresdener Hofkapelle im Hoftheater daselbst am 7. November 1857 unter Chor-Direktor Fischer statt und — — machte Fiasco. Einer zweiten zu Prag unter dem Dirigenten Prof. Mildner am 13. März 1858 erging es besser. Im Gegensatz zu der vollständigen Niederlage, welche der Inferno-Satz dort erlitt, wurde hier die Francesca-Episode von stürmischer Zustimmung unterbrochen. Eine dritte endlich, die Aufführung des »Inferno« zu Budapest am 17. August 1865 unter des Meisters persönlicher Leitung, errang sich einen durchschlagenden Erfolg, den H. v. Bülow eine „Sühne bei Lebzeiten des Meisters gegenüber dem Dresdener Vergehen"[3]) benannte.

---

1) „Weymar — Ostern — 59."

2) Vergl. „Briefwechsel" ꝛc. II. Bd. S. 76 u. f. — Irrthümlich nennt R. Pohl das Jahr 1856 als die Zeit, in welcher sowohl die Dante-Symphonie als auch die Messe entstand.

3) „N. Z. f. Musik" 1865 Nr. 39.

Diese sämmtlichen Aufführungen blieben ohne Rückwirkung auf die Verbreitung des Werkes. Es blieb so gut wie unbekannt. Für die Kritik galt damals, wie später, Rich. Wagner's beißende Behauptung: daß Liszt's Symphonie obwohl „eine der erstaunlichsten Thaten der Musik, nicht einmal die dümmste Verwunderung auf sich gezogen habe".[1] Aus früherer Zeit sind nur zwei Ausnahmen ihr gegenüber zu erwähnen. Doch hängt der Beleuchtung von A. W. Ambros,[2] welche an die Prager Aufführung anknüpft, zu sehr die polyhistorische Richtung ihres Verfassers an, um die stofflich-musikalischen Rechte der Dante-Symphonie wirklich zu begründen oder auch musikalisch-analytisch zu fassen. Letzteres blieb Felix Dräseke vorbehalten.[3] Als sie endlich im April 1881 in Wien seitens der „Gesellschaft der Musikfreunde", dirigirt von Kapellmeister Gerike, zu Gehör gebracht wurde, genügte es Hanslick, mit einigen seiner Witzchen über sie hinüberzuschreiten.[4]

Indessen haben die letzten zehn Jahre — wir schreiben 1892 — manches geändert. Das Werk trat unter den jüngeren hochtalentirten Dirigenten R. Strauß und Felix Weingartner in eine neue Phase der Bewegung, die dem allgemeinen Verständnis näher zu liegen scheint.

So wenig jedoch, wie über die Dante-Symphonie, ist das Aktenbuch über Liszt's gesammte symphonische Werke zum Abschluß gelangt. Trotzdem läßt sich, ohne dem Urtheil der Zukunft vorzugreifen, als Thatsache feststellen: daß sie bahnbrechend und befruchtend, wie es bis da nur bei Werken eines Genius obersten Ranges der Fall war, auf die symphonische Kunst unserer Zeit eingewirkt haben.

Zwei Dinge, auf die es vor allem ankommt, treten uns gegenüber dem Symphoniker Liszt auf das ausgeprägteste entgegen: eine absolute Sicherheit in der Wahl der Stoffe und eine absolute Kraft ihnen frei aus sich selbst die charakteristische Gestalt zu geben. Aus beiden resultirt das neue Ideal, welches er der symphonischen Kunst erschlossen hat und das sich somit nach zwei Richtungen dokumentirt: in den Stoffen

1) „Das Publikum in Zeit und Raum."
2) „Kulturbilder aus der Musik der Gegenwart."
3) „N. Z. f. Musik" 1860, 53. Bd.
4) „Koncerte ꝛc. der letzten fünfzehn Jahre" (1870—1885) S. 291 u. f.

als solchen und in ihrer Verkörperung, welche letztere die Kompositionsmittel, die dichterisch-motivische Behandlung der Themen, die Erweiterung der Harmonie, der Rhythmik, der Instrumentation ꝛc. mit einschließt. Der mehr als hundertjährige Traum von einer Umschmelzung der Poesie in instrumentale Kunst zeigt sich in das Stadium positiver Erfüllung geleitet. Von Beethoven sanktionirt, war derselbe allerdings vor Liszt durch Berlioz zum Bewußtsein vorgeführt und als Princip erklärt.

Thatsächlich aber brachte Liszt die Poesie der Völker und der Zeiten mit der symphonischen Kunst in Fluß.

Denn während sein großer Vorgänger den phantastischen Roman in die Symphonie hineintrug,[1]) betrat er einen Stoffkreis, der von sittlichem Pathos durchweht im Ewig-Menschlichen, in den Leidenschaften des Gefühls, in dem nie endenden Drama des Lebens wurzelt und, in Verbindung mit den höchsten Strebungen der Seele, zu bestimmten Ideen vordringt oder auch: sich krystallisirt.

Tondichter, erhob Liszt die symphonische Kunst zur Dichtkunst als Organ ihres Gefühlskreises.

Angesichts dieser Errungenschaften ist die musikalische Wissenschaft nicht durchweg im Rückstand geblieben. Die Darlegung der immensen Perspektive, die sich hierdurch der symphonischen Kunst eröffnete, des ästhetischen, wie geschichtlichen Fortschrittes, den Liszt's Instrumentalschöpfungen repräsentiren, als auch die Begründung dieses Fortschrittes in seinen Hauptmomenten, bleibt ein unvergängliches Verdienst Franz Brendel's. Seine später in Broschürenform erschienenen Aufsätze: „Franz Liszt als Symphoniker"[2]) geben der Beurtheilung jetziger und künftiger Zeit das fundirende Material. Ebenso, wie Rich. Wagner's so oft irrig aufgefaßter, aber noch öfter böswillig mißdeuteter Brief an M. W. (Prinzessin Marie v. Wittgenstein): „Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen"[3]) die Grundbedingungen der neuen Kunstform für immer festgestellt hat. Auch C. F. Weitzmann's preisgekrönte Schrift: „Harmoniesystem"[4]) wurzelt wesentlich in

1) S. I. Bd. S. 145 u. f.

2) „N. Z. f. Musik" 1858, 49. Bd. Broschüre: C. F. Kahnt 1858.

3) „Ges. Schriften" R. Wagner's V. Bd. — „N. Z. f. Musik" 1857/I.

4) „N. Z. f. Musik" 1860 —: „Gekrönte Preisschrift". Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik."

den Instrumentalwerken des Meisters. Sie bewies deren harmonische Unanfechtbarkeit und gab dem modernen Harmoniesystem den wissenschaftlichen Neubau. Die erste musikalische Analyse der symphonischen Dichtungen Nr. 1—9 aber knüpft sich an Felix Dräseke's Namen.[1]) Wenn auch nicht in Allem, aber doch im Großen und Ganzen bleibt sie noch heute gültig. Die meisten der späteren Exegeten nahmen von da ihren Ausgangspunkt.

Diese Pioniere sämmtlich sind von der Liszt-Epoche zu Weimar untrennbar. Sie standen in der theoretischen Schmiedestätte jener Zeit. Was jedoch die Instrumentation Liszt's, seine Behandlung der Instrumente als dichterisch-sprachliche Organe, seine Erweiterung des Orchesters anbetrifft, so ermangeln wir noch einer sie charakterisirenden Specialarbeit, obwohl sie einer solchen einen reichen Stoff bieten würden. Im Allgemeinen läßt sich von Liszt's Orchester im Vergleich mit dem Beethoven's (mit dem der Eroica, der Neunten u. a.) sagen, daß es den orchestralen Ausbau des letzteren theils fortgesetzt, theils aber auch ihm neue Wege geschaffen hat. Wir finden Instrumente, die in Beethoven's Partituren nicht zu finden sind, wie: das Engl. Horn, die Baßklarinette, die Harfe, welche letztere Liszt mit dem Symphonie-Orchester vollständig verschmolzen hat — Beethoven benutzte sie bekanntlich nur bei seinem „Prometheus"-Ballett — die Orgel, die Glocke, überhaupt eine breitere Verwendung und Entwickelung der Blech- und Blasinstrumente.[2]) —

Liszt's symphonische Kunst der Weimarperiode zeigt eine Neugestaltung in allen ihren Atomen.

---

1) Siehe „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft" 1858 u. 1859.

2) Bezüglich der letzteren, die seitens der Kritik besonders mißkreditirt wurde, sei auf einen Brief des Meisters (datirt 26. März 1857) an seinen Vetter Eduard hingewiesen: „Franz Liszt's Briefe" (Breitkopf & Härtel 1893) I. Bd., S. 275.

XVI.

Neue Schöpfungen für das Klavier.

Das I. und II. Klavier-Koncert. Die H moll-Sonate. Der Todtentanz. Koncert-Solo u. s. w. Balladen, Etuden, Phantasien, Sammelwerke. Uebertragungen.

Und nun die Klaviermusik!

Die Weimar-Epoche des Meisters wurde für sie von nicht minder eingreifender Bedeutung wie für die symphonische Kunst. Die „neuen Bahnen“[1]) und „schöpferischen Keime“[2]) fanden in endgültigen Kunstformen ihr Ziel. Wahrheit, Schönheit und Höhe des Gefühls krystallisirten sich in Verbindung mit Durchsichtigkeit der Form zu einem Kunststyl — dem freien Styl —, der für die Klaviermusik von damals, wie für jetzt und weiter hinaus, bestimmend geworden ist. Frühere Kompositionsergüsse fanden ihre Revision und theilweise Umgestaltung, Skizzen ihre Ausarbeitung. Neues entstand — jede Gattung trieb neue Zweige, jeder Zweig neue Blüthen.

Dabei fand auf keinen anderen von ihm betretenen Gebiet die reiche, große Natur und der poetische Zauber seiner vornehmen Individualität so ganz, so unmittelbar und frei bis in die feinsten Schattirungen hinein ihre Widerspiegelung. Die eigenthümliche Vermischung der dichterischen und musikalischen Phantasie Liszt's, ihr Oscilliren ineinander, umhüllen sie mit berückendem Duft und Farbenreiz. Alle, selbst das kleinste seiner Gebilde, trägt diese Eigenart; alle sind hochgestellt im Gefühl und gespannt, obenan die großen Formen.

Dem Gestaltungsprincip der symphonischen Dichtungen schließen sich Liszt's zwei Koncerte für Klavier mit Orchester, sowie seine H moll-Sonate für Klavier an. Sie sind

1) I. Bd. Seite 265 u. f.
2) I. Bd. Seite 279 u. f.

Einsatzer, wie jene, und verhalten sich zur klassischen mehrsätzigen Form des Klavierkoncerts und der Sonate wie die symphonische Dichtung zur mehrsätzigen Symphonie. Ihre thematische Arbeit wurzelt in dem gleichen Princip.

Der Entstehungszeit nach gingen die Koncerte der Sonate voraus. R. Pohl nennt das Jahr 1849,[1] die Sonate fällt in das Jahr 1853. Die Konception des Esdur-Koncerts scheint jedoch in der Virtuosenepoche Liszt's zu liegen. Seine Struktur steht der mehrsätzigen Koncertform näher als die des Adur-Koncerts, welches voll und ganz den ausgereiften Liszt-Styl der Weimarzeit repräsentirt.

Im Anschluß an das Es- und Gdur-Koncert Beethoven's, haben jene beiden Werke dem Klavierkoncert eine neue Wendung gebracht, die als höchste künstlerische Konsequenz der von Liszt der Virtuosität geschaffenen Glanzstücke[2] genannt werden muß. Das dort zur Geltung gebrachte Princip: die virtuose Technik des Selbstzweckes zu entkleiden, sie zum künstlerischen Ausdrucksmittel zu erheben und dem Virtuosenstück Kunstwerth zu verleihen, findet hier gegenüber der Form, die traditionell alle Mittel zusammen ruft, dem Virtuosen jede Gloriole zu sichern, seine breiteste und das Kunstwerk als solches bestimmende Entfaltung. Die Glanzentwickelung der Solostimme, die, zu Gunsten der Bravour des Spielers, dem seinem Organismus nach mächtigeren Orchesterkörper eine nebensächliche und untergeordnete Bedeutung anwies und so in der Koncertform selbst einen im Widerspruch zu einander stehenden Dualismus zeitigte, beugte Liszt unter die Kunstidee. Wie Beethoven in den genannten Koncerten diese Zweiheit aufhob und dafür eine künstlerische Einheit zwischen der Hauptstimme und dem Orchester — ohne dabei die erstere ihres erhöhten Glanzes und ihrer ursprünglichen Aufgabe zu berauben — setzte, und die vordem nur äußerliche Wechselwirkung zwischen beiden zu einer inneren umwandelte, führte Liszt auf dieser Grundlage die Koncertform zu noch innigerer Verschmelzung ihrer Einzeltheile mittels seiner Struktur und thematischen Arbeit. Wie jener, lenkte er sie in Bahnen, die ihrem einst ephemeren Kunstwerth einen bleibenden sicherten und

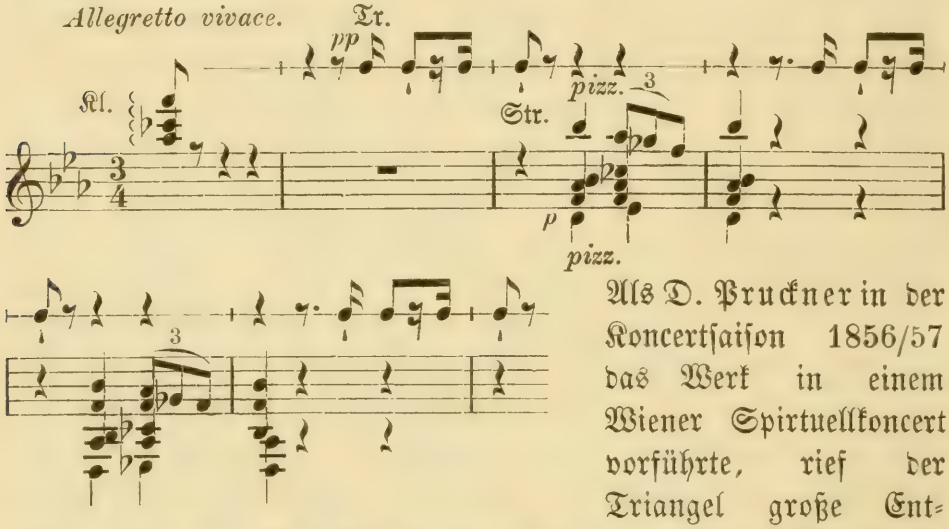
---

1) R. Pohl's „Ges. Schriften II. Bd."
2) I. Bd. S. 282 u. f.

dem Virtuosen die höheren und höchsten Kunstziele der Reproduktion zur Aufgabe stellten.

Die Koncerte Liszt's sind gleichsam eine Fortsetzung der genannten Koncerte Beethoven's, aber im Widerschein der Ideale unserer Zeit und der Individualität ihres Schöpfers. Beide lesen sich und hören sich an wie Gedichte.

Die Klavierstimme des **Esdur-Koncerts**[1] enthält die feinsten Sublimitäten technischer Kombination im Glanze der Poesie und in engster Verwebung mit dem Orchester, dessen Behandlung dem melodischen Theil der Klavierstimme neue Klangreize abgewinnt. Berauschender Wohlklang, entzückende Melodien, Passagenpracht, pulsirende Gluth sind ihm eigen wie keinem zweiten Werk dieser Gattung. Es trägt ein entschieden südliches Kolorit. Seine Form läßt vier Sätze sichtbar. Dem **Quasi Adagio** folgt, wie bei Beethoven's Sonate, ein **Scherzo** „als vermittelnder Kontrast," äußerte sich Liszt bezüglich desselben. Dieser vermittelnde Kontrast zwischen dem lyrischen und dem Schlußtheil wurde dem Koncert gewissermaßen verhängnisvoll. Der Meister führt das **Scherzo** mit Streichinstrumenten und Triangel ein:

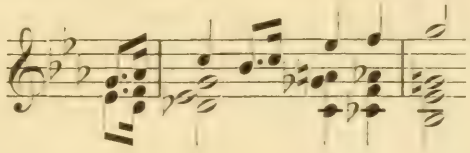
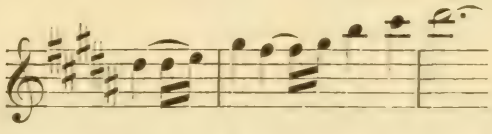


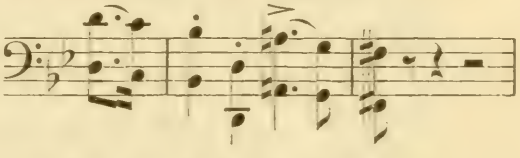
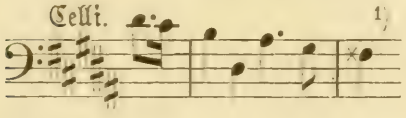
Als D. Pruckner in der Koncertsaison 1856/57 das Werk in einem Wiener Spirituellkoncert vorführte, rief der Triangel große Entrüstung hervor. Das Oberhaupt der dortigen Kritik, Hanslick, soll es ein „Triangel-Koncert" genannt haben, womit auf lange hinaus seine Unmöglichkeit für den Wiener Koncertsaal besiegelt war.[2] — Diesem Fiasco ist ein Privatbrief des Meisters bezüglich

1) Edirt 1857 —: Haslinger in Wien.

2) Bis zum Jahr 1869 kam es daselbst nicht mehr zu Gehör. Sophie Menter war im Begriff eines ersten Auftretens in Wien in der Philhar-

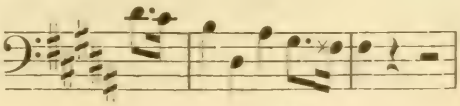
des auch in seiner thematischen Arbeit unverstandenen Koncertes zu danken. An seinen Vetter Eduard Liszt gerichtet, lautet er in seinen hierherbezüglichen Stellen:

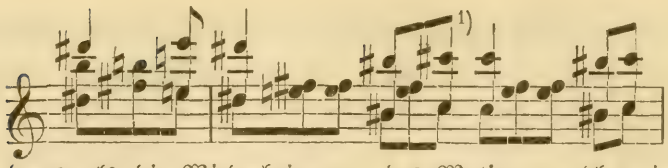
„— — — Deine musikalischen Bemerkungen und Bedenken habe ich mir abermals überlegt. Der 4. Satz des Koncerts (vom Allegro marziale)  korrespondirt mit dem 2. Satz Adagio  und ist nur eine gedrängte Rekapitulation mit erfrischtem, belebtem Rhythmus des früher gebrachten und enthält kein neues Motiv, wie es Dir bei Durchsicht der Partitur gleich deutlich werden wird. Diese Art von Zusammenfassen und Abrunden eines ganzen Stückes bei seinem Abschluß ist mir ziemlich eigen; sie läßt sich aber von dem Standpunkt der musikalischen Form gänzlich behaupten und rechtfertigen.

Die Posaunen und Bässe  nehmen den 2. Theil des Motivs von dem Adagio H dur auf 

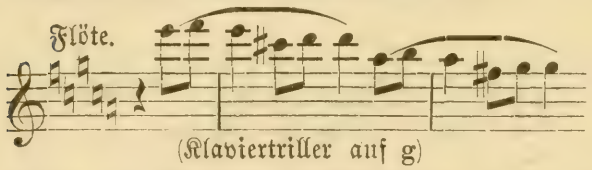
. Die darauf folgende Klavierfigur

monie, und hatte zu diesem Zweck das Liszt'sche Es dur-Koncert ausersehen. Die Koncertleiter riethen ihr auf das entschiedenste davon ab, und der anwesende A. Rubinstein demonstrirte: „Sie werden doch nicht so verrückt sein und dieses Koncert spielen? Mit dem hat in Wien noch niemand Glück gehabt." Böhendorfer, als Deputirter der philharmonischen Gesellschaft, rieth ebenfalls ab. Die sechszehnjährige Sophie aber mit ihrem echten musikalischen Kompaß in sich, entgegnete phlegmatisch in ihrem Münchener Deutsch: „Wenn i dös nit spielen kann, spiel i goar nit — i muß ja nit in Wien spielen." Sie errang mit dem Koncert einen zündenden Erfolg. Seitdem ist es in Wien künstlerisch beglaubigt. Böhendorfer zählte von dem Moment an zu den treuesten und eifrigsten Verehrern des Meisters.

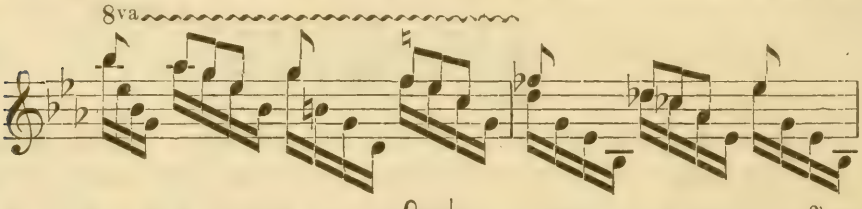
1) In der Partitur (S. 24) steht:  .



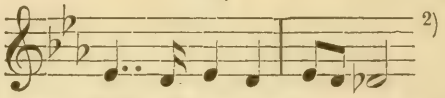
ist nichts anderes als die Wiederbringung des Motivs, welches im Adagio durch die Flöte und Klarinette angegeben war:



, sowie die Schlußpassage eine Variante und Steigerung in Dur des Motivs des Scherzo:

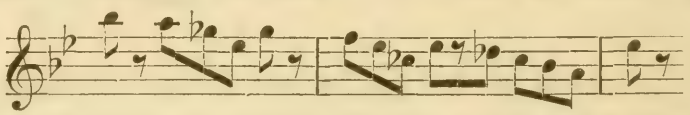


bis endlich das erste Motiv:



auf dem Pedal des Dominant-B mit Trillerfiguration-Begleitung eintritt und das Ganze abschließt.

Das Scherzo Emoll von Anbeginn des Triangels gebrauchte ich als vermittelnden Kontrast —



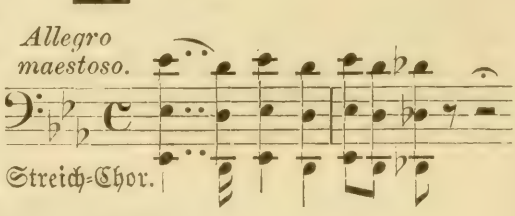
Was den Triangel anbetrifft, verhehle ich nicht, daß er Anstoß geben kann, besonders wenn er zu stark und nicht präcis geschlagen wird. Gegen den Gebrauch der Schlaginstrumente herrscht überhaupt" ꝛc. ꝛc.

Im Adur-Koncert[3]) ist die gegenseitige Durchdringung der Klavierstimme und des Orchesters eine noch engere, intensivere, als im Esdur-Koncert. Hier ist sie vollendet. Die Klavierstimme

---

1) Nach der Partitur:

2) „Ihr könnt alle nichts" — diese von H. v. Bülow dem am Eingang des Koncertes stehenden Hauptthema unterlegten Worte, liebte Liszt mit der Hand taktschlagend zu sprechen, wenn junge Pianisten es ihm vortrugen.



3) Edirt 1863 —: Schott's Söhne, Mainz.

ist trotz der von ihr verlangten technischen höchsten Virtuosität seitens des Spielers, trotz der Bravour, die er zu entwickeln hat, nur mitarbeitendes Organ des letzteren, ein Glied der Gesammtmasse. Man vergißt den Spieler über die Größe, Tiefe und Schönheit des Ganzen. Die Wechselwirkung zwischen dem Klavier und den Orchester-Solostimmen und -Massen besteht nicht ihrer selbst willen, ist vielmehr bedingt von der Gefühls-, der Geistesrichtung des Ganzen. Diese ist tief und heroisch, voll Zartheit und Kraft. Vornehme Größe, innere Harmonie durchzieht das Werk, Poesie weht in jedem Takte. Seine thematische Gestaltung, sowie seine Kunstform steht mit der symphonischen Dichtung auf ein und demselben Boden.

Es eröffnet den Koncertformen neue Wege.

Auf dem Titelblatt des Manuskriptes steht von des Meisters Hand geschrieben: »Concert symphonique«, nicht: „II. Koncert für Pianoforte und Orchester", in welchen Titel er das »Concert symphonique« bei seiner Herausgabe umgesetzt hat. Das Warum dürfte in der eingebürgerten Nummerirung der Werke gleicher Gattung, trotz abweichender Formen, zu suchen sein; möglicherweise, oder auch noch mehr in dem Umstand: daß diese Bezeichnung nicht auch zugleich die äußere Form — die Einsatzigkeit — mit umschließt; denn auch ein drei- oder viersätziges Koncert kann das symphonische Princip zur Geltung bringen und beanspruchen. Jedenfalls aber spricht die erstere Benennung für unsere Auffassung. Sie legt dar, daß der Meister sich der von ihm geschaffenen neuen Species vollkommen bewußt war, und ich bin der Meinung, daß sie dem Titelblatt noch hinzuzufügen bleibt.

Das Esdur-Koncert ist Henry Litolff, das Adur-Koncert Hans von Bronsart dedicirt. Letzterer und Hans von Bülow, diese beiden hervorragenden Jünger Liszt's, waren die Hauptinterpreten dieser Werke. Die erstmalige Vorführung des Esdur-Koncertes fand am 16. Februar 1851 während der „Berlioz-Woche" zu Weimar zu Ehren Berlioz' statt — Liszt am Klavier, Berlioz am Dirigentenpult; die des Adur-Koncertes seitens H. v. Bronsart's am 7. Januar 1857 zu Weimar.

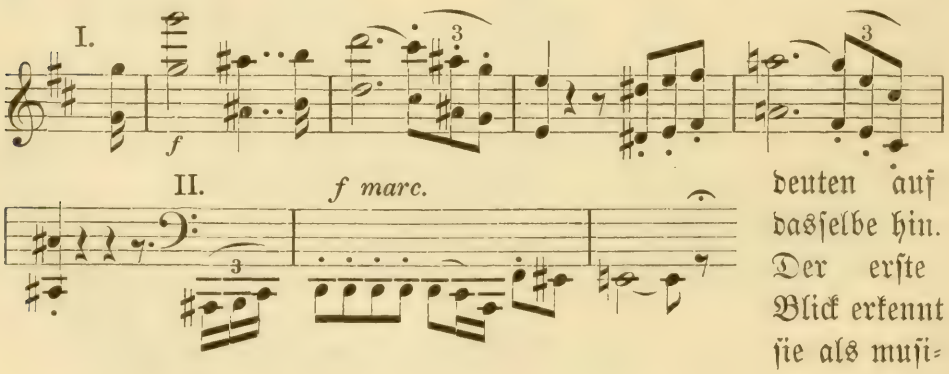
Die Form der Sonate (Hmoll) für das Pianoforte — „An Robert Schumann"[1] — wurzelt gleich obigen Werken

1) Siehe II/1. Bd. S. 74. Edirt 1854 —: Breitkopf & Härtel.

im Princip der Einsatzigkeit, doch unterscheidet sie sich wesentlich von der der symphonischen Dichtung, auch von der Form der Koncerte. Bei den Symphoniegedichten war die poetische Idee, oder vielmehr das jemalige poetische Sujet bestimmend für die äußere und innere Gestaltung des Werkes. Hier fällt diese Bestimmung weg. Der Sonate liegt kein Programm zu Grunde, wie auch die beiden Koncerte frei von einem solchen entstanden sind. Abgesehen von der Tendenz der Koncertform, waltet hier der Gedanke: die Sätze zu einem organischen Ineinander, welches sowohl das Nacheinander derselben als auch das Nebeneinander der solistischen und orchestralen Theile aufhebt, zu verschmelzen, wobei die psychologische Entwickelung der Stimmung die Stelle des poetischen Vorwurfs — des Programms — einnimmt.

Diesem psychologischen Princip entwuchs die Sonate. Da aber bei der Sonatenform als solcher, als auch bei der in Rede stehenden Hmoll-Sonate, die koncertirende Tendenz wegfällt, desgleichen die poetische Bestimmung ihr fehlt, tritt das rein-musikalische Element, ich möchte sagen, in sein absolutes Recht, welches bezüglich der thematischen Arbeit das musikalisch-formelle Gestaltungsprincip verlangt. Letzteres liegt, trotz der Tiefe und subjektiven Gewalt des Gefühls, welches Beethoven der Sonate verliehen hat, in der Idee der Sonate. Und selbst da, wie bei Liszt, wo die Einzelsätze zu einem Ineinander organischer Einheit verschmolzen sind und hiemit ihre Gesammtstimmung theils koncentrische Kraft, theils die innere Freiheit der Bewegung gewinnt, bleibt dieses Princip. Es gehört zum Merkmal ihrer Art. In ihm unterscheidet sich die Einsatzigkeit der Hmoll-Sonate von der Einsatzigkeit der symphonischen Dichtung.

Schon die beiden Fundamentalthemen am Eingang der Sonate (**Allegro energico**):



deuten auf dasselbe hin. Der erste Blick erkennt sie als musi-

kalische Formationen, die noch speciell an Fugenthemen großen Styls gemahnen.

In der Hmoll-Sonate gestaltet das polyphone Element die Homophonie, sowie das formelle Princip der Sonatenform ihre innere Struktur. In keinem der Liszt'schen Klavierwerke herrscht eine Strenge des Styls — „Strenge des Styls" im Sinne klassischer Schreibweise — wie hier, aber auch in keinem zweiten, weder Liszt's noch irgend eines andern Meisters, ist die Strenge des Styls so vollkommen in eine Form modernen Geistes, verschmolzen mit den großen Errungenschaften der Klaviertechnik, umgewandelt, wie hier. Sie ist ein Werk künstlerischer Renaissance, bis jetzt ein Unicum. Ihre Vorgängerin und ihr Gegensatz, zugleich die letzte Spitze des klassischen Sonatenprincips und Klaviersatzes, ist die große Bdur-Sonate Beethoven's.

Die äußere Struktur der Liszt'schen Einsatzer-Sonate entspricht der Dreitheiligkeit der Sonatenform —: ein Allegro energico (Hmoll), ein Quasi Adagio (Fisdur), eine Fuge (Desdur) als Übergang zum Wiederholungs- und Schlußtheil (Hmoll). Die beiden oben angeführten Hauptthemen bilden den thematischen Stoff der Fuge — dem formellen und inhaltlichen Kulminationspunkt des Werkes.

Die Hmoll-Sonate entreißt dem Klavier eine ungeheure Tongewalt. Sie trägt den Charakter der Erhabenheit von A bis Z. Ernst, fest, in ihrem Stimmungskreis geschlossen — „dogmatisch", ist man versucht sie zu nennen — streift sie nirgends weltliche Momente oder wirft einen Glanz um des Glanzes willen. Und selbst da, wo die Lyrik ins Zarte und Innige übergeht, sind ihre Laute seltsam, fremd im Klang, gebunden an die Stimmung des Großen und Erhabenen. Übergewaltig, kann die Gesammtstimmung sich nur im Religiösen lösen. So auch klingt das Werk aus.

Diese Sonate ist die einzige Liszt's geblieben.

Mehrere Werke für Klavier und Orchester hingegen reihen sich den Koncerten an. Dieselben sind: „Der Todtentanz", Paraphrase über »Dies irae«[1] (Hans von Bülow, „dem großherzigen Progonen unserer Kunst" gewidmet); das 1847 komponirte Capriccio alla turca,[2] jetzt — 1852 — zur Phantasie über Motive aus Beethoven's Ruinen von Athen"

1) Edirt 1865: C. F. W. Siegel.
2) S. II./2. Bd. S. 284.

für Pianoforte und Orchester[1]) erweitert und umgestaltet (Nicolas Rubinstein gewidmet); die 1860 (?) ebenfalls zur Phantasie über ungar. Volksmelodien" für Pianoforte und Orchester[2]) umgeschaffene XIV. Ungar. Rhapsodie (für H. v. Bülow). Hieran reihen sich zwei Orchestrirungen: 1852/53 C. M. v. Weber's Polonaise brillante (Op. 72)[4]) (Ad. Henselt gewidmet) und 1856 Franz Schubert's gr. Phantasie (C dur op. 15) beide symphonisch für Klavier und Orchester bearbeitet[3]). — Im Nachlasse des Meisters endlich fand sich noch ein Koncert-Manuskript, in Emoll, vor, von dem aber noch zu erforschen bleibt: wann es entstanden? ob es beendet und ein ausgereiftes, oder von ihm ad acta gelegtes Werk ist?[5]).

Vor allem ist der „Todtentanz" eine eigenartigste Schöpfung von großem Werth. Hier stellt Liszt die Variation in die einsatzige Form. Das Thema des ganzen Werkes gab der im dreizehnten Jahrhundert entstandene und in seiner Erhabenheit unvergängliche Hymnus auf das Weltgericht:

»Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla:
Teste David cum Sibylla. —«

der gleich einer Riesenglocke des Todes das Weltende verkündet und die tiefste Erschütterung in das menschliche Gemüth hineinwirft. Ähnlich jenen Bildcyklen der alten Maler schildern insonderheit die Variationen in einer Reihe charakteristischer Bilder den Tod, der alle ereilt und die Unschuld wie die Schuld, den Reichthum wie die Armuth, den Glanz wie das Elend, die Weltlichen wie die Weltabgewandten mit seiner Sichel trifft. Was jenen der „Mann mit der Sichel" oder auch das mahnende „Gerippe", ist hier dem Tonmeister die alte Melodie des Todeshymnus, die wie ein unwendbares Gesetz bald deutlich, bald verschleiert waltet, oder auch gleich einem Gottesgericht in die irdischen Freuden hereinbricht.

1) Edirt 1865: C. F. W. Siegel.
2) „ 1863: Gustav Heinze, Leipzig.
3) „ 1857: Fr. Schreiber (Spina), Wien.
4) „ 1854 (?): Schlesinger, Berlin.
5) Sophie Menter drang mehrmals in Liszt, ein Koncert für sie zu schreiben. Gelegentlich eines Besuches, mit dem sie der Meister 1885 auf ihren Landsitz „Itter" in Tirol auszeichnete, mahnte sie abermals; worauf er entgegnete: „Es ist fertig." — Ob diese Antwort sich auf obiges Koncert bezog? — mir will es so scheinen.

Irrthümlich nannte man Hans Holbein des Jüngeren „Todtentanz" als das Werk, welches den Meister zu einer musikalischen Wiedergabe inspirirt habe und suchte von hier die Deutung seiner Variationen. Allein nach der mir persönlich von ihm gewordenen Mittheilung gab nicht Holbein's Werk, sondern das berühmte in den Hallen des Campo Santo zu Pisa sich befindende Wandgemälde: „Der Triumph des Todes" von dem Florentiner Andrea Orcagna[1]) — dem Ahnherrn „der Todentänze" — unserem Meister die Anregung zu seiner Paraphrase. Als er im Jahre

1) Der begleitende Text zu den „Denkmälern der Kunst" herausgegeben von Dr. Carl Fr. A. von Lützow und Prof. Dr. Wilh. Lübke (Stuttgart, 1858) beschreibt den „Triumph des Todes", wie folgt:

„Mit staunenswerther, ergreifender Gewalt schildert Orcagna die offenbaren Schrecken und das heimliche Walten des allmächtigen Todes. So stellte er sich den Lebenden jener christlichen Zeiten dar, so wandelte er, wie hier, gleichsam mitten unter ihnen, und noch für uns ist die klare mächtige Symbolik dieses gemalten Todesepos von einer unendlichen Wahrheit. Wir sehen zur Rechten des Bildes, wie durch einen Gesang des Bocaccio hergezaubert, die Kinder dieser Welt eine anmuthige Gesellschaft von Damen und Rittern, zu fröhlichem Genuß des Sanges und der Liebe vereinigt. Aus schlanken Myrthen- und Orangenbäumen schweben Amoretten auf die Häupter der erwählten Schönen hernieder; auf dem blumigen Wiesengrund steht ein Geigenspieler und begleitet den Lautenschlag einer der Damen. Da naht sich, ungeahnt von den glücklichen Menschen, die furchtbare Todesgöttin dem frohen Gelage. Ein Weib mit aufgelösten Haaren und geschwungener Hippe braust durch die Lüfte herab, von einer Schaar von Teufeln gefolgt, die mit tödtlichen Werkzeugen auf die Sterbenden einzudringen drohen. Daneben breitet sich am Boden ein wüstes Bild des schon vollstreckten Todes aus. Unmittelbar neben dem Schauplatze der Lust liegen die Hohen der Welt mit Kranken und Bettlern in einem wirren Haufen zusammengeworfen. Eine Anzahl von Krüppeln und Armen streckt mit schauerlich wahrer Leidenschaft die Arme zu der Todesgöttin empor, Erlösung von den Qualen des Lebens erflehend.

Neben diesem Gegensatze des ungeahnten und mit Sehnsucht erwarteten Todes, wird uns dann auf der Linken, durch eine Felsschlucht abgeschlossenen Seite, die plötzliche Mahnung des Todes in einer ungemein lebendigen Gruppe vorgeführt. Ein Jagdzug, voran der Fürst mit seiner zarten Gemahlin, dann die Ritter mit den Falken auf der Hand, die schönen Damen und endlich ein Zug von Pagen mit den Hunden und dem erlegten Wild, bewegt sich aus einer Schlucht hervor, als plötzlich drei offene Särge ihnen entgegenstarren. Die Pferde schauern und Entsetzen verbreitet sich über die zur Freude ausgezogene Schaar. In gleich bedeutsamen Gegensätzen stehen die oberen Partieen des Bildes zu einander. Die Teufel im Gefolge der Todesgöttin, die wir bereits erwähnten, ringen mit Engeln um den Besitz der schon geraubten Seelen, einige werden ihnen zum Himmel entrissen, andere stürzen sie mit satanischer Freude zum Himmel hinab; und auch auf der rechten Seite des Hintergrundes, wo die ernste Beschaulichkeit frommer Einsiedler wie zur Versöhnung mit den geschilderten Schrecken dargestellt ist, sehen wir die Angst des Todes in die friedlichen Geschäfte des Lebens und das stille Nachdenken der Frommen hineingreifen."

1838 — so erzählte er mir —, ergriffen von der Naivität und Tiefe dieser Schöpfung, deren kraftvolle Linien so vielfach neben denen Michel Angelo's genannt worden sind, vor ihr stand, erklang mit überwältigender Macht das Dies irae in ihm und verschmolz sich mit allen Modulationen des Gedankens, die der italienische Meister in Linie und Farbe zum Ausdruck gebracht hatte. Dieses Dies irae hielt Liszt fest. Psychologisch aber ist der Vorgang selbst einem jener wunderbaren Momente beizuzählen, in welchen der schaffende Genius der Kunst dem Musiker das Stichwort zur musikalischen Neugeburt einer Idee zuraunt, die der Maler Jahrhunderte vor ihm zur Darstellung gebracht hat, indem er sie theils unmittelbar den Zeitereignissen entriß, theils dem religiösen Drange seines, sich vorzugsweise in die Tiefen der Offenbarungsgeschichte versenkenden Jahrhunderts gehorchend, heraufbeschwor.

Der Maler gestaltete sie der Anschauung seines Jahrhunderts gemäß. Allegorie und Symbolik — die mit der Todessichel bewaffneten Dämonen, das „Gerippe" — verdeutlichten seine Idee, die solchergestalt auch dem Zeitbewußtsein entsprach, uns Menschen des XIX. Jahrhunderts aber den Stoff in die Ferne rückt, trotz seiner Erhabenheit, an der keine Zeit zu rütteln vermag. In der Musik dagegen — in Liszt's „Todtentanz" — spricht das monumentale Thema, dem die Worte des Dies irae wie ein Geist gewordener Körper innewohnen, mit einer Unmittelbarkeit, die an keine Zeit, an keinen Raum gebunden, ganz sie selbst ist, und sich in den Variationen mit charakteristischen Stimmungsmomenten und -Bildern jener Schöpfung Orcagna's, die den „Triumph des Todes" veranschaulicht, verschmilzt.

Hinsichtlich der musikalischen Behandlung des Sujets und dessen Umsetzung in Musik steht Liszt dem Orcagna gegenüber, wie gegenüber Dante. Und was Rich. Wagner bezüglich der »Divina Commedia« und Liszt's Symphonie aussprach, dürfte auch hier — modificirt nach dem Sujet — zutreffend sein.

Liszt gab seinem Werke den Titel „Todtentanz" — die Kollektivbezeichnung, unter welcher alle jene Bilder des Mittelalters mit verwandtem Stoff subsumirt werden. Ob ganz zutreffend, da der große Florentiner dem allgemeinen Begriff der Todtentänze[1])

1) Bezüglich ihrer sei auf das wenig bekannte, aber sehr werthvolle Buch J. G. Kastner's »Les danses des morts. Dissertations et recherches historiques, philosophiques, litteraires et musicales sur les divers monu-

gewissermaßen noch ferne steht, bleibt dahingestellt. Die ersten Skizzen Liszt's fallen in die Zeit seines Aufenthaltes in Pisa. In Weimar — Pohl nennt 1849 — arbeitete sie Liszt aus und instrumentirte die Komposition; 1859 erfolgte eine Revision derselben, die aber in seinem Portefeuille bis 1863 liegen blieb, die Zeit, wo er mit der Altenburg abschloß und mehrere daselbst aufbewahrte Manuskripte, darunter der „Todtentanz", der Öffentlichkeit übergab. In der Unruhe jener Tage mag es gelegen haben, daß weder der Titel noch eine Vorbemerkung auf Orcagna's „Triumph des Todes" hinweist.[1]) Noch sei bemerkt, daß, als der Meister sein Werk zum ersten Mal mit Orchester hörte — gelegentlich des Antwerpener Musikfestes im Mai 1881, der Klavierpart von seinem ehemaligen Schüler Zarembski ausgeführt — den Orchesterstimmen der Jagd-Variation sieben Takte für die Hörner beifügte, die noch ungedruckt sind.[2])

Liszt's „Koncerten" reiht sich, nächst der Sonate, das Adolf Henselt gewidmete und 1850 in Eilsen (im Dezember) komponirte ebenfalls einsätzige Werk: „Großes Koncert-Solo" für Klavier an.[3]) Seine Bearbeitung für 2 Klaviere, unter dem Titel: Concert pathétique,[4]) fällt in das Jahr 1865, und eine dritte Ausgabe — die zweite der zweiklavierigen — mit Zusätzen von Hans v. Bülow,[5]) gehört 1877 an, und wurde zum ersten Male von Liszt selbst und seiner ehemaligen Schülerin

---

ments de ce genre qui existent ou qui ont existé tant en France qu'a l'etranger« etc. (Brandus & Cie., Paris 1852) — hingewiesen. Wie keine andere diesen interessanten Stoff behandelnde Schrift legt sie die historische Entwickelung der Todtentänze seitens der bildenden Kunst und seitens der Betheiligung der Musik bei den realen Tänzen dar.

Desgl. siehe Hermann Ludwig's musikhistorisch und zeitgeschichtlich bedeutende Biogr. J. H. Kastner's. Ein elsässischer Tondichter ꝛc. II/2. Band (Breitkopf & Härtel 1886).

1) Zum besseren Verständnis des Werkes dürfte ein „Nachtrag" sich empfehlen.

2) Mehrere seiner Schüler, unter ihnen Siloti und Martha Remmert, sind im Besitz dieser Notirung.

3) Edirt 1851: Breitkopf & Härtel.

4) „ 1866.: „ „ „

Eine Bearbeitung desselben, ebenfalls unter dem Titel »Concert pathétique« für Klavier mit Begleitung des Orchesters, unternahm zu Anfang der 1880ger Jahre, so zu sagen unter des Meisters Augen, von ihm gegen Ende Oktober 1885 revidirt und mit mehreren Zusätzen versehen, sein ehemaliger Schüler Eduard Reuß (Breitkopf & Härtel).

5) Edirt 1877 —: Breitkopf & Härtel.

Frau v. Bronsart (Ingeb. Stark) bei der 14. Tonkünstler-Versammlung zu Hannover 1877 zu Gehör gebracht.

Es entstanden ferner zwei Balladen, von denen die erstere in Desdur, (komponirt 1848 und dem Fürsten Eugen Wittgenstein gewidmet)[1] ritterlichen Charakters, den epischen mit dem lyrischen Ton in Einklang bringt. Die zweite, in Hmoll (komponirt 1852 und S. E. dem Grafen Charles von Linange dedicirt)[2] ist in ihrer Anlage von epischer Breite, düster und groß; duftige, lyrische Episoden fließen ein in den Balladenton, der zu dramatischer Belebtheit sich steigert. Neben die Balladen stellten sich: (komponirt 1848?) Trois grandes Etudes de Concert in Adur, Fmoll und Desdur (à Eduard Liszt),[3] deren erweiterte Form sich zu bedeutendem Inhalt ausdehnt —, ein Scherzo und Marsch (komponirt 1854? und Theod. Kullak gewidmet)[4] —, zwei große Polonaisen[5] in Cmoll und Edur, deren Entstehung in die Zeit der „Festklänge" fallen, stolze Gebilde, der Bravour des Virtuosen dienend —, sowie eine Mazurka brillante[6] (A Mons. Antoine Koczukowski), die einzige von Liszt komponirte.

Dem Koncertsaal ward noch insbesondere glanzvolle Bereicherung in großen Virtuosenstücken über Opernmelodien.[7] Es entstanden 1849/50 die drei „Propheten-Illustrationen": I. Prière, Hymne triomphale, Marche de Sacre, — II. Les Patineurs (Scherzo), — III. Pastorale, Appel aux armes, Orgie, denen sich IV. Fantasie und Fuge über den Choral »Ad nos, ad salutarem undam« (Orgel) beigesellte[8] — alle vier Meyerbeer dargebrachte und dennoch ihr Ziel verfehlende Reconcilien gegenüber der „Tannhäuser"-Aufführung (Februar 1849); ferner: die höchst glanzvollen Trois Paraphrases de Concert — Trovatore, Ernani, Rigoletto de Verdi, sämmtlich für Hans v. Bülow zu seinen Koncerten in Berlin 1859 komponirt[9].

1) Edirt 1849 —: Friedr. Kistner, Leipzig.
2) „ 1854 —: „ „ „
3) „ 1849 —: „ „ „
4) „ 1854 —: Henry Litolff, Braunschweig.
5) „ 1852 —: Barth. Senff, Leipzig.
6) „ 1850 —: „ „ „
7) Siehe I. Bd. S. 395—106.
8) Edirt 1850 —: Breitkopf & Härtel.
9) „ 1860 —: Jul. Schuberth & Co.

Mehrere Sammelwerke erschienen —: Revisionen und Umschmelzungen früherer Klavierstücke, denen solche jüngeren Datums sich mischten. Voran stehen die eine Specialklasse bildenden fünfzehn Ungarischen Rhapsodien,[1] neben deren wilder Naturpoesie und berauschender Glut die kleinen lyrischen Blüthen: Consolations (1849?)[2] an gemüthvolle, edle Hauskultur gemahnen. Die sechs kurzen Stücke, liedartig, schlagen die verschiedensten Klänge tröstender Sprache an — beruhigend, beredt, ernst, liebreich, im Dämmerschein und unter Harfenklang. Namentlich Nr. 4, Quasi Adagio und mit einem Stern markirt, ist in seiner Tiefe und Kraft ergreifend.[3] Von hohem Rang und getragen von großen Stimmungen sind die neun unter dem Titel: Harmonies poëtiques et religieuses — »A Carolyne« — zusammengefaßten[4] und zum Theil bereits erwähnten Kompositionen, deren einer hier noch gedacht sein soll: der »Funerailles«. Man dedicirt sie allgemein dem Andenken Liszt's an Chopin. In Wahrheit aber deuten sie auf die traurigen Ereignisse seines Vaterlandes 1849/50 hin und Liszt betrauert und besingt in ihnen die ungarischen Patrioten, seine drei Freunde: Fürst Felix Lichnowsky, und die Grafen Ludwig Batthyanyi und Ladislau's Teleki, welche alle drei zu politischen Opfern[5] wurden. — Liszts „Harmonien" sind Ausstrahlungen und Stimmungen, in deren Hintergrund persönliche Erlebnisse und Ereignisse stehen.

Den vollsten Gegensatz zu diesem Sammelwerk bieten die in Wien 1846 von Liszt konceptirten und in Weimar zur Ausführung gekommenen Soirées de Vienne, Valses-Caprices nach Fr. Schubert, neun an der Zahl — »à son ami Löwy«.[6] Auch sie sind musikalisch ein neues Genre, das den poetischen Zauber des Walzers in Tanz und Causerie, in Traum und Wachen im Lustre vornehmen Ballsaals ausströmt und dabei durchwärmt ist von der Innigkeit deutscher Gefühlsweise, wie sie der Muse Schubert's

---

1) Siehe Seite 239 u. f.
2) Edirt 1850: Breitkopf & Härtel.
3) Das Thema wird Maria Paulowna zugeschrieben.
4) Siehe Chronolog. Verzeichnis: 1852.
5) Wie Lichnowsky (s. II/1 Bd. S. 95), erlag Graf L. Batthyanyi der Volkswuth. Er wurde von den Aufständischen an einen Baum gehenkt, Teleki desgleichen, aber in effigie. Später erschoß er sich.
6) Edirt 1853: Schreiber (Spina), Wien.

innewohnt. Nach dieser Seite hin entfaltet namentlich das Nacheinander der Variationen über den fälschlich Beethoven zugeschriebenen Sehnsuchtswalzer — Nr. 9 der Valses-Caprices — eine reiche Skala von Sehnsuchtsnuancen, die zärtlich, schmachtend in sich versenkend, stürmischen und aufgeregten Tones erklingen. Die Um- und Ausgestaltung des Schweizer-[1]) und des Italienischen[2]) Reise-Albums nebst dem Ergänzungsheft zu letzterem: »Venezia e Napoli«[3]) fällt ebenfalls in diese Periode, von wo an sie den Gesammt-Titel tragen: Années de Pélerinage, I. Année Suisse, II. Année Italie. Während der römischen Periode folgte ein Band: III. Année etc., auf den wir noch zurückzukommen gedenken.

Und zu allen diesen Originalgebilden trat noch die Einverleibung in die Klaviermusik seiner eigenen symphonischen Werke, seiner großen B-A-C-H-Fuge, mancher Chöre und endlich der zahlreichen Bearbeitungen und Übertragungen für Klavier: Wagner, Berlioz, Schumann, R. Franz, Ferd. David[4]) („Bunte Reihe"), Fr. Chopin (»Six Chants polonais de Chopin«, op. 74)[5]), und Andere.

---

1) Siehe I. Band Seite 377—394.
2) „ „ „ „ 526—522, 537—539.
3) „ „ „ „ 539.
4) „ Chronol. Verzeichnis: 1851.
5) „ „ „ 1858/59.

XVII.

Liszt's Orgelwerke.

Liszt's Orgelmusik im Gegensatz zu Joh. Seb. Bach's. Ihr Stylprincip. Liszt's Fugensatz. Die leitenden Ideen der Fuge: „Ad nos, ad salutarem" und der B-A-C-H-Fuge. Originalwerke. Die Variationen über Bach's „Weinen, klagen, sorgen, zagen." Die Orgel-Messe. Kleinere Werke. Uebertragungen eigener Kompositionen und Stücke anderer Meister. Ungedruckte Orgelstimmen Liszt's.

Zur Klaviermusik Liszt's trat seine der Orgel gewidmete Literatur, die, wenn auch klein im Vergleich mit jener, dennoch nicht allein den allgemeinen Orgelschatz mit eigenartigen Meisterwerken bereichert hat, sondern auch der Fortentwickelung der Orgelmusik als Gattung einen nicht unerheblichen Anstoß gab.[1] Dr. H. Reimann[2] bezeichnet Liszt als den ersten Künstler und Meister, der seit Bach der Orgel wieder vollstes Verständnis und begeisterungsvolle Hingabe entgegen gebracht habe. „Seinem über alle Begriffe feinen Tonsinn" — sagt er — „konnte der in der Orgel verborgene Schatz lauteren und reinen Wohlklangs, ihre Macht und majestätische Fülle, die hinreißende Gewalt ihrer Tonsprache und der ästhetische Zauber ihres zarten Gesanges nicht entgehen. In diesem Sinne hat er Werke geschaffen — nicht viele zwar —, aber unvergängliche, so lange es noch einen denkenden und fühlenden Organisten giebt."

Die charakteristischen Grundzüge der Orgelwerke Liszt's werden sich nur im Hinweis auf den größten Orgelmeister aller Zeiten, auf J. Seb. Bach, feststellen lassen. Der neue Schritt, den

---

1) Siehe Seite 109 u. f.

2) In der Besprechung von Ph. Spitta's „Zur Musik." — „Allg. Musik Ztg." 1992 Nr. 40.

Liszt für die Weiterentwickelung der Orgelmusik gethan, liegt in einer jenem entgegengesetzten Richtung. Das zeigt sich vor allem in den andern tonalen Verhältnissen: Bach's Werke haben die alt-kirchliche Diatonik zu ihrer Voraussetzung, in ihr leben und weben sie — die Werke Liszt's wurzeln in der modernen Diatonik, ihr engstverbunden die Chromatik und Enharmonik. Bei Bach sind sie formell objektiv-gehalten, bei Liszt subjektiv-frei; dort wurzeln sie in der Polyphonie, hier in der Homophonie, die zur Polyphonie vorgeht. Liszt hat den Akkord mit allen seinen Beziehungen moderner Errungenschaft dem Orgelgebiet übergeben und ihm damit einen Keim erneuter Fruchtbarkeit eingepflanzt, und durch ihn der Polyphonie selbst ein mächtiges Ausdrucksmittel geschaffen. Die Technik des Orgelspiels erhielt hiermit im Zusammenhang neue Wendungen, gewissermaßen erweiterte Ausgangspunkte, neue Klangweisen, sowie eine eminente Steigerung virtuoser Aufgaben.

Der Orgel-Originalwerke des Meisters sind nur wenige. Da er jedoch auch eine gute Anzahl Kompositionen der Orgel übertrug und er dabei — wie gegenüber dem Klavier — sie gleichsam aus dem Wesen des Instruments heraus neu schuf, so mehrt sich der ihm zu dankende Orgelschatz nicht unerheblich einerseits, und anderseits repräsentiren die Transskriptionen im Zusammenschluß mit jenen den specifisch Liszt'schen Orgelsatz in seiner polyphonen, wie homophonen Gestaltung. Er steht unter demselben Stylgesetz wie seine symphonischen und alle seine Werke.

Seine Fuge bewegt sich frei. Trotz der Freiheit aber, mit welcher sein Genius die klassischen Formsatzungen überfliegt, bleibt das eiserne Festhalten der Themen, die thematische Logik die Grundlage, das Gesetz seiner Fugensätze. Er stellt die Fuge in dichterische Regionen. Sie ist ihm Ausdrucksmittel des Gefühls und des Gedankens, deren Lebensquelle einer bestimmten Idee entfließt, wie wir es gelegentlich der Beleuchtung der Epimetheus-Fuge („Prometheus") darzulegen versucht[1]), und wie die Sandkorn- („Ideale"), die Mephisto- („Faust"), die Purgatorium-Fuge (Dante-Symphonie) u. a. es belegt haben. Selbst da spricht sich dasselbe Princip aus, wo die Fuge als Selbstzweck aufzutreten scheint, wie bei seiner Orgelfuge über den Choral: »Ad nos, ad salutarem undam« und bei der B-A-C-H-Fuge. Bei dem

1) X. Kapitel.

ersteren Werk ist der Inhalt des Chorals — sein Text — die leitende Idee; bei dem zweiten: „Bach". Hätte Liszt nie ein Wort weder der Verehrung noch des Verständnisses über diese Meister-Größe geäußert, die B-A-C-H-Fuge würde verrathen, wie sein Auge ihn erschaut. Hier ist der Genius selbst das Thema —: das Geheimnisvolle seiner Art, seine überwältigende Kraft und Ausdehnung zum Unfaßlichen, und das noch größere Geheimnis eines inneren Gesetzes, das seine Bewegungen, so sanft wie bestimmt, in seine Formen gießt. Ähnlich, wie Liszt's „Fest-Vorspiel" zur Enthüllung des Göthe-Schiller-Monumentes den Weimaraner Dichtergeistern sein »Salve« zuruft, so ist diese Fuge seine Erkennungsformel für den Genius Joh. Seb. Bach.

Die Orgelkompositionen Liszt's theilen sich — gleich denen für Klavier — in Originalschöpfungen und in Bearbeitungen und Übertragungen. Erstere gipfeln in vier Werken: in den soeben genannten, welchen sich noch zwei, ein der römischen Periode angehörendes Variationenwerk und eine Orgelmesse, beigesellen. Die Phantasie und Fuge über den Choral »Ad nos, ad salutarem undam«[1] (Meyerbeer gewidmet, und die IV. der Propheten-Illustrationen) entstand 1850/51[2] —, die B-A-C-H-Fuge[3] (Alex. Winterberger gewidmet) 1854/55 —, die Variationen[4] über den Basso continuo des ersten Satzes der Kantate: „Weinen, klagen, sorgen, zagen" und das Crucifixus der Hmoll-Messe von J. S. Bach (A. W. Gottschalg dedicirt) 1863 —, die Missa pro Organo[5] 1878/79.

Bei dem dritten Hauptwerk, den Variationen über den chromatischen Basso continuo der Kantate:

„Weinen, klagen —
sorgen — zagen —
sind der Christen Thränenbrod,"

---

1) Edirt 1852 —: Breitkopf & Härtel.

2) Ihre erste öffentliche Vorführung erfolgte durch Alex. Winterberger bei Einweihung der Merseburger Domorgel 1854.

3) Edirt erste Ausgabe 1855 —: de Vletter, Rotterdam.
Edirt zweite Ausgabe 1859 —: Schuberth & Co. (Gottschalg's Orgel-Repertorium Nr. 24).

4) Edirt 1864 —: G. W. Körner (Erfurt) Leipzig, jetzt im Besitz von C. F. Peters in Leipzig.

5) Edirt: 1880 —: C. F. Kahnt.

ergreift der Meister sein Thema ebenfalls dichterisch. Die Komposition, von tiefsinniger, kontrapunktischer Arbeit, ergeht sich anscheinend in freier Phantasie — keine der Variationen ist als solche bezeichnet oder formell abgeschlossen. Bald aber lassen sich, verwoben im Ganzen, vier Variationen unterscheiden, deren eine „Weinen", die andere „Klagen", die dritte „Sorgen", die vierte „Zagen" zu ihrem Text genommen. Übergangssätze lösen die eine in psychologischem Fluß in die andere. Die hier ertönenden Seelenzustände sind von einem Ausdruck, als sei er in unmittelbarer Wahrheit Thränen und Schmerzen entrungen. »Plus que serieuse« bezeichnete sie einstmals der Meister, und als man ihm gegenüber die Dissonanzen des Satzes erwähnte, entgegnete er: „noch viel zu süßlich und zahm." — Ergreifend ist der Schlußsatz mit dem Choral:

„Was Gott thut, das ist wohlgethan,
Dabei will ich verbleiben —."

In ihm beugt sich das Gemüth, um, Gott gestählt, aus der Demuth sich empor zu richten.

Harmonisch liegen Schätze in diesem Werk. Hier sei nur auf den merkwürdigen Harmoniegang der Ganzton-Leiter mit dem chromatischen Thema in der Oberstimme (Orgelausgabe, Seite 11) hingewiesen.

Die Orgel-Variationen besitzen einen kleinen Klavier-Vorläufer in dem „Weinen, Klagen" ꝛc. Präludium nach J. S. Bach[1] — ein Albumblatt aus der Weimarzeit für Anton Rubinstein. Die Bearbeitung der Orgel-Variationen für Klavier[2] aber — für den Virtuosen eine Aufgabe ersten Rangs — gehört dem Jahr 1870 (Rom) an und ist gleichfalls Rubinstein zugeeignet. Im selben Jahr übertrug der Meister dem Klavier die B-A-C-H-Fuge[3], die wie die Variationen, eine pianistische Riesenaufgabe ist.

Das Thema: „Sorgen, Weinen" ꝛc. wurde von Liszt auch orchestrirt, blieb aber unveröffentlicht.

Die Missa pro Organo lecturam celebrationi Missarum adjumento inserviens[4] endlich (A son Altesse Mme. la

1) Edirt 1863 —: M. Schlesinger.
2) „ 1875 —: ebendaselbst.
3) „ 1871 —: C. F. W. Siegel, Leipzig.
4) Autographirte Ausgabe 1879 —: P. Manganelli, Roma.

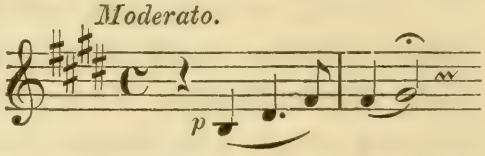
Princesse Carolyne Wittgenstein) ist ein liturgisches Werk. Dem praktischen Gottesdienst, der Begleitung der stillen Messe, gewidmet, bewegt es sich formell in den hier vorgeschriebenen Normen des römisch-katholischen Kultus. Andacht inspirirt, dem Charakter des gottesdienstlichen Vorgangs hingegeben, ist das Werk von größter Einfachheit — seine Form: Gebet. Die Einzelsätze (Kyrie, Gloria, Graduale [ad libitum], Credo, Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus dei) sind kurz, in sich abgeschlossen, aber thematisch verbunden, die Harmonien in altkirchlicher Weise konsonirend.

Einige kleine Orgel-Original-Kompositionen bleiben noch zu nennen: die Litanei »Ora pro nobis«[1]) nach einem Jerusalem'schen Motiv (dem Fürsten Gust. Hohenlohe-Schillingsfürst dedicirt), komponirt 1864 (Rom), und zwei Vortragsstücke[2]) (Introitus und Trauerode), von denen der Introitus, mit einem harmonisch merkwürdigen Orgelpunkt-Schluß von 26 Takten, 1884 (Weimar) am Tage nach dem Bach-Fest (Oktober) zu Arnstadt entstand, aber die „Trauerode" die Orgelübertragung einer früheren Orchester-Komposition ist.

Die Übertragungen und Bearbeitungen Liszt's für die Orgel betreffen theils seine eigenen Kompositionen, theils solche anderer Meister. An der Spitze der ersteren steht die: Einleitung, Fuge und Magnificat aus der Divina commedia[3]). Von Gottschalg übertragen, revidirte sie der Meister und komponirte speciell zu dieser Ausgabe den mächtigen Schluß — 18 Takte auf den Bässen: H-A-G-F-Es-Des (Cis) $\widehat{\text{H}}$. Neben diesem Werk steht das zu Anfang der 1880ger Jahre für die Orgel eingerichtete Requiem[4]) für Männerstimmen. Die Orgelübertragung ist zum Gebrauch beim Gottesdienst bestimmt und bringt die Hauptsätze der Todtenmesse in möglichst gedrängter Fassung. Dann übergab er der Orgel die symph. Dichtung „Orpheus",[5]) die, anfänglich von R. Schaab übertragen, einer vollständigen

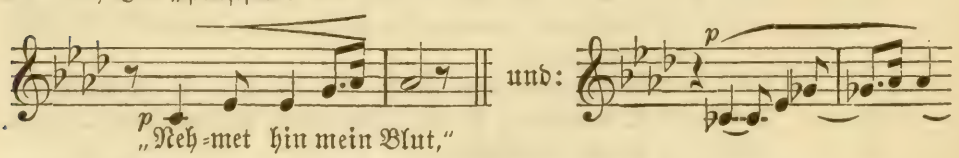
1) Edirt 1864 —: C. W. Körner, jetzt C. F. Peter's Verlag.
2) „ 1887 ? —: C. W. Körner nach des Meisters Tod von A. W. Gottschalg in seinem: „Der wohlgeübte Organist", II. Theil herausgegeben.
1890 —: Seperatausgabe: C. F. W. Siegel (R. Linnemann).
3) „ 1869 —: Schuberth & Co. (Gottschalg-Repertorium 1. Heft).
4) „ 1885 —: C. F. Kahnt.
5) „ 1871 —: Schuberth & Co. (Gottschalg-Repertorium 2. Heft).

Umarbeitung seitens Liszt's unterzogen wurde; — das Andante religioso aus der Berg-Symphonie[1]; — die unter der Bezeichnung Adagio[2] dem Töpfer-Album eingereihte „Consolation" in Des (Nr. 4). Die genannten Orgelbearbeitungen fallen in die Weimarperiode 1857—1861. Folgende entstanden in Rom: 1863 Der Papst-Hymnus[3], welcher die mit einigen Einleitungstakten versehene zweite Hälfte (Simon Joannis diligesme?) der „Gründung der Kirche" des dazumal noch nicht beendeten „Christus"-Oratoriums, und nicht zu verwechseln ist mit der Übertragung: »Tu es Petrus«,[4] welche zum Theil eine freie Bearbeitung des Satzes: „Gründung der Kirche" ist (das letztgenannte Orgelstück wurde in Rom zur 1800. Geburtstagsfeier des St. Petrus exekutirt); — 1865 Weimar's Volkslied[5]; — 1868 Offertorium aus der ungarischen Krönungsmesse[6] (dem Kardinal und Fürsten Gustav v. Hohenlohe gewidmet); — 1875 (?) Zwei Kirchenhymnen, Salve Regina und Ave maris stella,[7] wovon die erstere der Hymnen eine Übertragung des gregorianischen Kirchengesangs, die zweite eine Übertragung des gleichnamigen Kirchenchors[8] ist; — 1875 (?) Preludio zu den „Glocken von Straßburg",[9] dessen Hauptmotiv:



R. Wagner bekanntlich seinem „Parsifal" einverleibt hat;[10] — 1880 „Ungarns Gott";[11] —

1) Edirt 1869 —: Rieter-Biedermann, (Leipzig u. Winterthur) 8. H.
2) „ 1867 —: „ „ „ „ „
3) „ 1864 —: C. W. Körner.
4) Die im „Themat. Verzeichnis der Werke Liszt's" (1876) daselbst aufgenommene Übertr. ist vom Meister selbst und nicht von B. Sulze. Dagegen ist die Nummer „Einleitung zur St. Elisabeth" von Müller-Hartung übertragen, doch ist sie von Liszt revidirt.
5) Edirt 1873 —: T. E. A. Kühn, Weimar (2. Auflage 1874 für Orgel oder Harmonium).
6) „ 1871 —: Schuberth & Co. (Gottschalg-Repert. 22. Heft).
7) „ 1880: — C. F. Kahnt.
8) Zwölf Kirchen-Chorgesänge Nr. VII.
9) Noch MS.; in den Händen der Firma: Schuberth & Co.
10) Im „Parsifal":



11) Edirt 1881 —: Táborszky & Parsch.

1879 (?) die schon erwähnte „Trauerode“[1]), die Übertragung einer noch unedirten Orchesterkomposition »Les Morts«, die mit dem nach R. Pohl's Verzeichnis im Jahr 1860 entworfenen »Les Morts« (Oraison) identisch sein dürfte; — und endlich eine kleine Arbeit des Meisters, von der sich noch nicht feststellen läßt, wann und zu welcher Gelegenheit sie entstanden ist, deren Revision aber in das Jahr 1885 fällt.[2]) Sie ist betitelt: „Zur Trauung“ mit dem Zusatz: „Geistliche Vermählungsmusik für Orgel oder Harmonium (mit Gesang nach Belieben) zum kirchlichen oder Koncertgebrauch“.[3]) Dieser Vermählungsmusik liegt das zur Zeit seiner italienischen Reiseperiode nach Rafael's Bild komponirte »Il Sposaligio«[4]) zu Grunde, und läßt sich im Vergleich mit diesem Klavierpoëm eben sowohl als Entwurf sowie auch als ein verklärter Nachhall desselben auffassen. Letztere Annahme will aber der hier waltenden durch- und vergeistigten Stimmung wegen näher liegen als die erstere. Der Orgelbearbeitung unterbreitete der Meister dem zweiten Hauptmotiv Worte in zweifacher Version: den Anruf: »Ave Maria, ave Maria!« und: „Geist der Liebe, segne uns, segne uns!“, die erst ein Altsolo singt, dann ein Frauenchor unisono wiederholt. Das Ganze besteht aus nur wenigen Noten; es ist mehr hehrer Hauch der Stimmung, als Komposition im Sinne des Sprachgebrauchs. Die zweite Hälfte — da, wo das „Geist der Liebe, segne uns!“ eintritt, ruht auf einem Orgelpunkt: E, dann Eis, dann Gis, alsdann der Schlußbaß: Cis (Cisdur). Die Komposition selbst schwebt zwischen E- und Cisdur. Ihre Bestimmung „zum Kirchengebrauch“ ist sehr zu betonen für alle Konfessionen.

Liszt's Orgelübertragungen von Kompositionen anderer Meister kulminiren in Joh. Seb. Bach's Einleitung und Fuge

---

1) Edirt 1886 —: G. W. Körner (1890: C. F. W. Siegel). Nach des Meisters Tod von A. W. Gottschalg herausgegeben.

2) — nach einer mir von seinem Schüler Aug. Göllerich gemachten Mittheilung, welcher in diesem Jahr (1885) und in den nächsten Monaten häufig um den Meister weilte und eine Reinschrift besorgte. Er veranlaßte auch die erste und bis jetzt einzige Vorführung dieser Musik, gelegentlich der 25jährigen Bestehungsfeier der Musikschule Ramann-Volkmann zu Nürnberg im Oktober 1890.

3) Edirt 1890 —: Breitkopf & Härtel. Herausgegeben von? nach des Meisters Tod.

4) Siehe I. Bd. S. 527 u. f.

der Cantate: „Ich hatte viel Bekümmernis" und dem Andante „Aus tiefer Noth" (Professor Töpfer gewidmet).[1] Die Umbildung der Gesangsfuge in einen Orgelsatz gehört dem Ende der Weimarzeit (1860) an. Bach's hochschwellendes Loblied in Fugenform — „Lob und Ehre und Preis und Gewalt sei unserm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit!" — hat in seiner Übertragung auf die Orgel — wohl das einzige Instrument, das eine solche duldet — nichts von seiner wunderbaren Herrlichkeit eingebüßt. Sie ist ein Prachtwerk, würdig neben dem Original. Liszt's mächtig aus dem Fugenthema herausgewachsener Schluß (S. 8) ist im Bach'schen Geist erfunden. Mit Vorliebe — ich hörte ihn nie diese Fuge erwähnen, ohne den Beisatz: „ein herrliches Werk" —, aber nicht ohne Mühe entstand diese Orgel-Fuge. Der Meister revidirte und änderte immer wieder von neuem, bis zu des Verlegers Händen.

Auf der Altenburg entstanden ferner: 1852 die „Kirchliche Fest-Ouverture über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott" von O. Nicolai[2]; — 1858 (2. Bearbeitung für Orgel oder Harmonium[3]: Rom 1863) Chor der jüngern Pilger „Der Gnade Heil" aus R. Wagner's „Tannhäuser"[3]; — in Rom: 1862/63 Evocation à la Chapelle Sixtine: Miserere von Allegri und Ave verum corpus von Mozart[4]; Ave Maria von Arcadelt[5] (A. W. Gottschalg gewidmet); — Chopin's Präludien opus 28 Nr. 4 und 9[6]; — 1864 Orlando di Lasso's: Regina coeli laetare[7]; — in Weimar: 1879 Agnus Dei aus dem Requiem von Verdi[8]; — und endlich 1883 im Dezember als Schlußwerk: die Bearbeitung des Chorals von Bach: „Nun danket alle Gott" (Chor und Begleitung der Trompeten, Posaunen und Pauken ad lib.)[9], geschrieben zur Eröffnung der großen Orgel in Riga und dem derzeitigen Nestor der theol. Fakultät zu Jena, Geheimrath Dr. Karl Hase gewidmet.

---

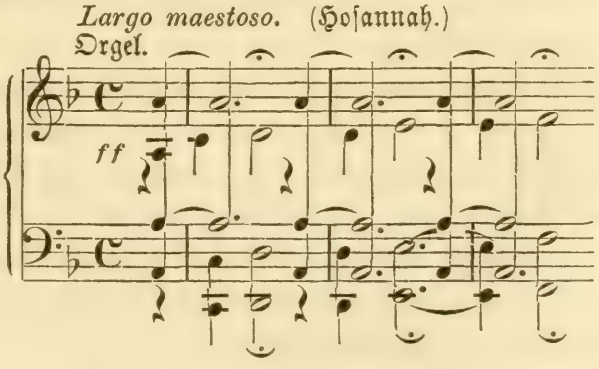
1) Edirt 1869 —: Schuberth & Co. (Gottschalg-Repert. 1. Heft).
2) „ 1852 —: Fr. Hofmeister.
3) „ 1863 u. 1864 —: C. F. Meser, jetzt: Ad. Fürstner, Berlin.
4) „ 1864 —: G. W. Körner, jetzt: C. F. Peters.
5) „ „ —: „ „ „ „ „ „ „
6) „ 1869 —: Schuberth & Co. (Gottschalg-Repertor. 5. Heft).
7) „ „ — „ „ „ („ „ 2. „).
8) „ 1879 —:
9) „ 1884 —: Breitkopf & Härtel.

Bei einigen seiner Orgel-Kompositionen und Bearbeitungen faßte Liszt zwei verschiedene Stücke zusammen, wie auch bei manchen seiner Liedübertragungen für Klavier (z. B. bei Rob. Franz' „Schilfliedern", den »Chants Polonais« nach Chopin, Schumann's „Sonnenschein" und „Röslein roth"), denen er damit einen Kontrast, eine poetische Beleuchtung, auch eine erweiterte Stimmung schuf. Derselbe Grundzug herrscht auch hier, aber auf religiösem Boden. Der Schluß seiner großen Orgel-Variationen „Was Gott thut, das ist wohl gethan", giebt dem „Sorgen, Klagen" die Antwort, — in der »Evocation« folgt dem Klagelaut des Bußpsalms das erbarmungsvolle »Ave verum«.

Außer dem schon oben genannten Klag'- und Sorgenthema instrumentirte der Meister noch die »Evocation«, die, gleich jenem, noch Manuskript ist[1]).

Den Arbeiten für die Orgel schließt sich noch an: (Rom) 1869: das »Offertorium und Benedictus« aus der ungar. Krönungsmesse für Violine und Orgel[2]) und 1862 ein „Hosannah!" für Baß-Posaune und Orgel[3]), sowie eine ebenfalls 1862 entstandene Posaunen- und Orgelübertragung der Arie des »Stabat mater« von Rossini[4]). Der Meister komponirte und setzte beide speciell für den Posaunenvirtuosen Große zu Weimar.

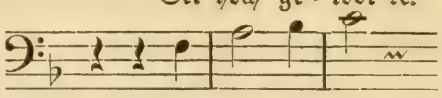
Dem „Hosannah!" gegenüber bleibt ein Irrthum zu berichtigen. — Durch ein Mißverständnis, herbeigeführt durch die gleichzeitig mit dem „Hosannah" zum Stich übergebene Orgelübertragung »Ave Maria« von Arcadelt, wurden beide Stücke unter dessen Namen zusammengezogen resp. edirt. Das Stück aber ist eine Original-Komposition Liszt's — ein Nachklang des zur selben Zeit entstandenen „Sonnen-Hymnus" des h. Franc. von Assisi. Die Einleitung beider stimmt überein:



1) Vermuthlich im „Nachlasse" des Meisters zu finden.
2) Edirt 1871 —: Schuberth & Co. (Gottschalg-Repert. 23. Heft).
3) „ ? T. F. A. Kühn, jetzt: Verlagseigenthum von R. Sulzer, Berlin.
4) „ 1870 —: Schott's Söhne.

Das Lobpreisungsmotiv des „Sonnen-Hymnus" ist im „Hosannah"

Sei hoch ge - lobt ꝛc.

das Hauptthema. 

Bezüglich eines Klavierstücks läßt sich derselbe Irrthum nachweisen. Das mit der Übertragung »Ave Maria« von Arcadelt gleichzeitig in einem Heft erschienene »Alleluja« ist nicht von dem altrömischen Meister, auch nicht von Liszt „transkribirt", sondern von ihm komponirt. Abgesehen davon, daß er diese Verwechslung gegenüber seinen Schülern mehrmals richtig gestellt hat, so ergiebt sich der Beweis aus dem Stücke selbst, indem es ebenfalls Themen mit seinem „Sonnen-Hymnus" gemein hat, hier aber mit den mehr doxologischen Partien desselben.

Als Revident war Liszt ebenfalls auf dem Gebiet der Orgelmusik thätig. Gottschalg's Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedalflügel[1]) hat nicht nur durch seine Beiträge an Kunst- und Fachwerth gewonnen: der ganzen Sammlung verlieh seine Revision, die sich auf manchen künstlerischen Rathschlag und insbesondere bei Übertragungen auf manchen thatsächlichen Eingriff bezüglich des Orgelsatzes ausdehnte, noch jenen Prestige, der allem haften bleibt, was das Genie berührt.

Von noch unedirten Orgelstimmen — soweit mir solche bekannt — sind zu nennen: eine solche zu der Männergesang-Ausgabe von „Weimars Volkslied". Sodann: eine Orgelstimme zum XIII. Psalm. Ihr Manuskr. trägt das Datum: Rome 24. Mai 65, Vatican. Die erstere besitzt Gottschalg, die zweite — mit der handschriftlichen Widmung des Meisters: »H. J. J. van Bree avec mille affectueux remerciment pour le Direction de ce Psaume, 25. Avril 66 à Amsterdam«) ist gegenwärtig im Besitz des damaligen Tenorsängers Mynheer P. A. L. van Ogtrop. Bei der Amsterdamer Aufführung wurde die Orgelstimme mit benutzt. Und endlich: die Rosenkranz-Andachten »Rosario«, skizzirt Monte Mario 1863/66, komponirt 1879 Villa d'Este, welche das Liszt-Museum zu Weimar besitzt.

---

1) Edirt I. Serie 1.—12. Heft 1869 —: Schuberth & Co.
„ II. „ 13.—24. „ 1871 —: „ „ „

XVIII.

Balladen mit melodramatischer Klavierbegleitung.

Rob. Schumann's Balladen als Ausgangspunkt zu Liszt's: „Lenore" nach Bürger und: „Der traurige Mönch" nach Lenau. Tonleiter und harmonische Grundlage des Letzteren. „Des todten Dichters Liebe" nach Jokai und „Der blinde Sänger" nach Graf Tolstoy. Die Bearbeitung von Felix Dräseke's „Helge's Treu" nach Graf Strachwitz.

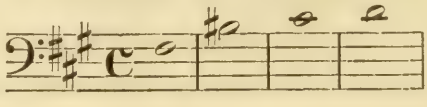
Dem Zweig einer dramatischen Nebenform — der Deklamation mit melodramatischer Klavierbegleitung — schenkte der Meister in jener so fruchtbaren Zeit seines Schaffens ebenfalls Beachtung und bereicherte die Gattung als solche.

Schumann's melodramatische Klavierbegleitung zu den Balladen „Der Haideknabe" und „Schön Hedwig" von Hebbel, sowie seine Musik großen Styls zu Byron's „Manfred" hatten die Zeitgenössische Beachtung auf diese Mischform gelenkt. Man diskutirte ihre ästhetische Berechtigung und Nichtberechtigung, sowie die Rolle, welche der Musik dabei zufalle. Schumann jedoch hatte gezeigt, wie hoch sich auch hier ihre Aufgabe stellen lasse. Vom Standpunkt untergeordneter Begleitung erhob er sie zu dem eines wesentlich inneren Bestandtheils der betreffenden Form, welche lyrische, wie epische und dramatische Momente der Dichtung rhythmisch stützt und als Gefühlssprache pointirt. Seine Musik „begleitete" nicht nur die Ereignisse, sondern brachte auch ihren Gefühlsgehalt zu lebendigstem Schwingen, ja objektivirte ihn gleichsam in Momenten musikalischer Malerei, wie beispielsweise sein „Haideknabe" — dieses vollendete Meisterwerk melodramatischer Balladen — deren mehrere enthält. Schumann bleibt für immer das Verdienst diese Gattung in den Kreis der höheren selbständigen Kunstaufgaben gerückt zu haben.

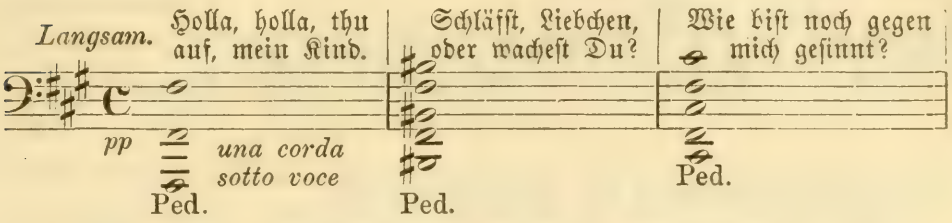
Dem Vorgange Schumann's und zweifellos von ihm angeregt, folgte Liszt mit seinen melodramatischen Klavierbegleitungen zu den Balladen: „Lenore" von Bürger, „Der traurige Mönch" von Lenau, „Der blinde Sänger" von Graf Tolstoy und „Des todten Dichters Liebe" von Moritz Jokai, zu denen die Bearbeitung der von Felix Dräseke für Bariton und Klavier komponirten musikalisch bedeutenden Ballade „Helge's Treu" von Graf Strachwitz, für Deklamation und melodramatische Klavierbegleitung noch hinzutritt.

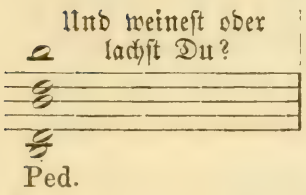
Die erst genannten beiden Kompositionen gehören der Weimarzeit an. Beide sind muster- und meistergiltige Gebilde musikalischer Gestaltungskraft, welche Schumann's Vorgehen bestätigt und erweitert haben. Der Anschluß der Musik an die Deklamation ist bei beiden von einer Feinfühligkeit, daß sie nicht als ein Anschluß, sondern als ihr Ausdruck selbst wirkt. Beide identificiren sich mit dem Text, werden Gedicht mit dem Gedicht, Eins mit ihm in Körper und Geist. Wer Gedicht und Musik kennt, wird sich eines ohne das andere nicht mehr denken können. Als Musik betrachtet, sind sie, trotz der formellen Schwierigkeit, welche diese Mischgattung bietet, von vollendet formeller und thematischer Einheit. Sie hält den epischen Grundton der Ballade fest, der immer wieder hindurch klingt, selbst bei dem breiten Spielraum, den die „Lenore" z. B. der Tonmalerei anweist. Ihr harmonisches Kolorit erinnert an Gemälde, deren Farbentöne die Atmosphäre seines Sujets verrathen, wäre auch dieses verhüllt.

Jede dieser Balladenmusiken schlägt einen neuen Ton an — einen Ton, der der Sonne entbehrt, aber grundverschieden von einander ist. Das Nachtpoëm „Lenore" objektivirt seine Gespensterdämonik phantastisch nach Außen, „der traurige Mönch" läßt die Saite eines Elends ertönen, dessen mystische Glanzlosigkeit nach Innen hallt. Ähnliches — wenigstens was die letztere Ballade betrifft — hat die Musik noch niemals ausgesprochen.

Die Musik zu „Lenore" gipfelt in dem Gespenstischen, Dämonischen, Schaurigen, das nach zwei Richtungen hin Form gewinnt: nach epischer Färbung bei der Stelle: „Holla, holla! thu auf, mein Kind" und fort die nächsten fünf Verse, welche der Meister mit folgendem Thema:  zu vier und

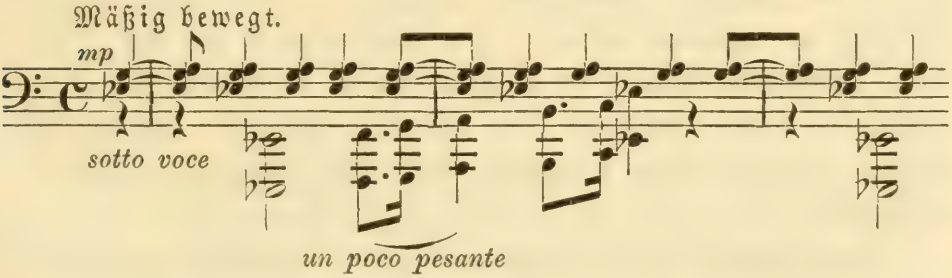
vier Verszeilen, wobei die Oberstimme stets eine Oktav höher eintritt, bis die ganze Atmosphäre von Unheimlichkeit gefüllt scheint, begleitet:

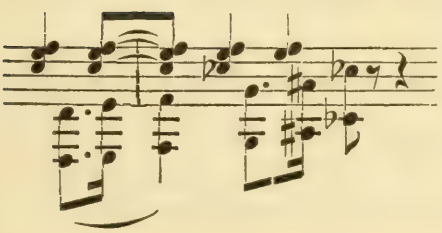




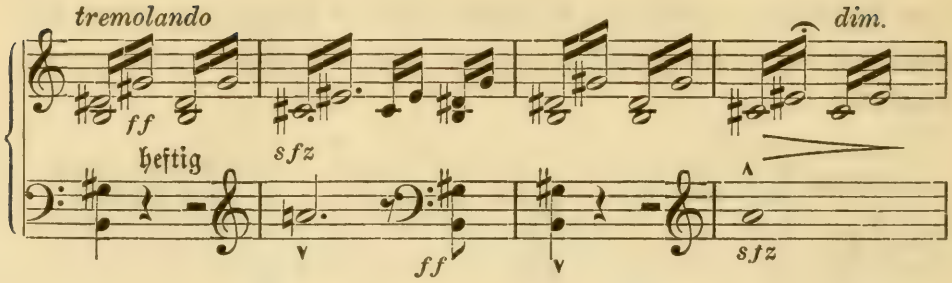
— und dann nach dramatischer im Gespensterritt von der Stelle an: „Und hurre, hurre, hop, hop, hop!" Letzterer findet, obwohl er in anderem Rahmen steht und der Meister ihn an kleine Dimensionen bannen mußte, sein Seitenstück und seinen Gegensatz in der Tonmalerei des Mazeppa-Ritts: hier ein Todes-, dort ein Todtenritt. —

Aus Lenau's „Traurigem Mönch" spricht nicht nur eine Welt verschattete Seele. Wie der Dichter in einem seiner „Schilflieder" den Frost bittet, ihm ins Herz hinein zufrieren, so findet in der mystischen Trauer des Mönchs das geheime Leid der Welt ohne Anfang und ohne Ende, ohne Thräne und ohne Hoffnung, einen Widerhall. Gedichte wie dieses, zählen zu den dichterischen Offenbarungen, die nur dem Genie vorbehalten bleiben. Auch musikalisch.





Tonleitergänge, die sich auf Des, H (Ces) wiederholen, gefolgt von einem viertaktigen Tremolo eines Moll-Sextakkords, dem sich ein übermäßiger Dreiklang verbindet:



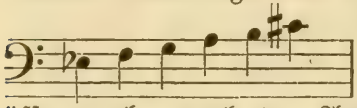
leiten bedeutungsschwer die Deklamation ein.

Der düster-schwere Stimmungsausdruck mit seinem bebenden und doch in sich geschlossenen Weh, wie die Einleitung ihn bringt, durchzieht die ganze Dichtung. „Fremdartig" berührt ihr Klang unser Ohr — fremdartig und mystisch wie die Worte des Gedichts:

„Und wer dem Mönch ins Aug' gesehn,
Wird traurig und will sterben gehn —"

Wir sind ergriffen, erschüttert.

Dem fremden Klang theoretisch nachgehend, ergiebt sich die tonale Grundlage der Komposition auf der Ganzton-Leiter Es:

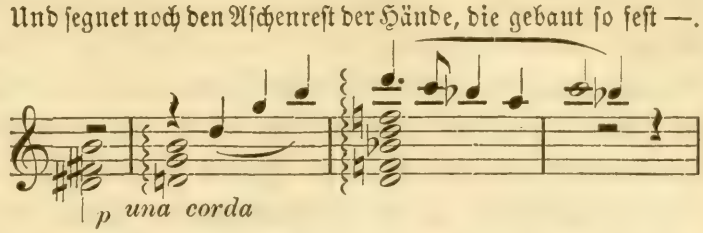


—, eine Grundlage, die harmonischen Bildungen ungeahnte Konsequenzen eröffnet, aber auch der Aesthetik neue Gesichtspunkte zuführt. Der Halbtöne ermangelnd, sind ihre Akkorde unvollständig, nur dissonirend bei überwiegend übermäßigen Dreiklängen. Da ihr Bau keinen Leiteton zuläßt, ist sie auch ohne Dominantbeziehung im Sinne unserer diatonischen Systeme, auch ohne tonalen Abschluß im gleichen Sinn. Die „Endlosigkeit in sich" dieser Leiter, ihre schmerzgetränkten Harmonien verleihen ihr einen Ausdruck, dessen Lichtleere das Gemüth bedrückt, der an ein Weites, Unabsehbares gemahnt, über das farblos der Himmel sich breitet.

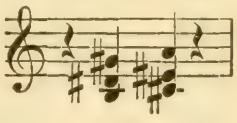
Man könnte sie als die „Skala absoluter Düsterheit" bezeichnen. So wenigstens ist ihre Wirkung in der vorliegenden Liszt'schen Behandlung.

Der Meister wandte sie — worauf wir des öfteren Gelegenheit nahmen hinzudeuten — in seinen Werken mehrfach an; allein nicht tonal als Basis wie hier, wo die Ausblicke auf eine andere Tonart, oder auf andere in ihr enthaltene Harmonien eben nur

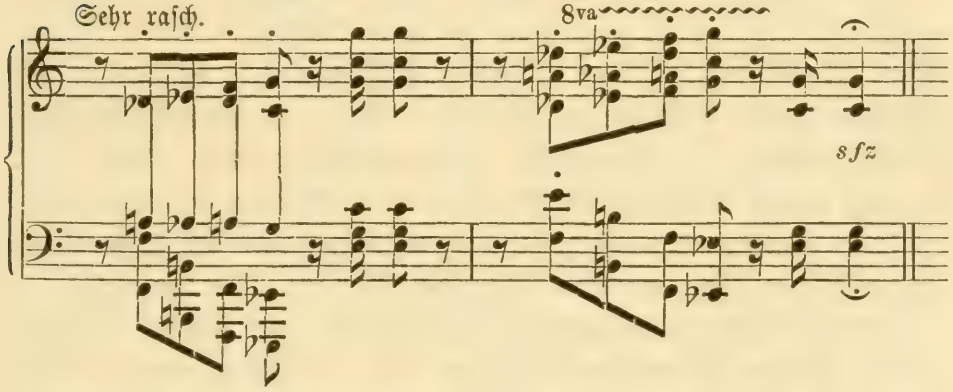
charakteristische Ausblicke sind, wie z. B. bei der wunderbar ergreifenden Stelle (8 Takte): wo plötzlich Dur-Dreiklänge (die einzigen der Ballade) eintreten,



sondern in umgekehrter Weise: in nur sehr vereinzelten Fällen vorübergehend wie in dem Magnificat der »Divina Commedia«, in dem Orgel-Variationenwerk u. a., und in anderer Behandlungsweise,[1]) nicht thematisch wie im „Traurigen Mönch." —

Der Themen sind hier zwei: die Ganzton-Leiter in folgender Form: und das Akkordmotiv:  — beide in der Einleitung enthalten.

Der Schluß der Ballade biegt nach Cmoll um:



Die „Lenore" entstand 1857,[2]) „Der traurige Mönch", 1860.[3]) (?)

---

1) Eine kleine Zusammenstellung von Akkord-Passagen auf der Ganzton-Leiter befindet sich als „Anhang" im III. Bd. — Virtuositätsschule — meines „Grundrisses der Technik des Klavierspiels" (Breitkopf & Härtel). —

Die Musiktheorie und Forschung hat sich, soweit mir bekannt, dieses Stoffes noch nicht eingehend bemächtigt. Es bleibt zu wünschen, daß sie der in Redestehenden sechsstufigen, als auch der ungarischen Tonleiter auf Grundlage der Liszt'schen Werke und als Bestandtheil der modernen Tonkunst, ihr Augenmerk zuwende.

2) Edirt 1860 —: C. F. Kahnt.

3) „ 1870 —: „ „ „

R. Pohl nennt als Entstehungsjahr 1860. Eine Abschrift der Komposition,

Die erste Ballade war ursprünglich für Marie Seebach geschrieben. Sie aber erklärte: das Gedicht mit dieser Begleitung nicht sprechen zu können, worauf Franciska Wagner-Ritter den Versuch wagte. Gelegentlich der Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig in der Matinée im Gewandhaussaal am 4. Juni 1859 trat, von ihr gesprochen, der Klavierpart in den Händen Hans v. Bronsart's, die „Lenore" zum ersten Mal in die Öffentlichkeit. Frau Ritter bewies die Durchführbarkeit der schwierigen Aufgabe. Ihre Accente waren ergreifend, erschütternd und verbanden sich mit der Musik zu einer, wie gleichzeitig geborenen Einheit dramatischen Lebens. Die „Lenore" zündete.[1]) — Der Meister versprach hierauf für Frau Ritter eine Ballade, den Text nach ihrer Wahl, zu komponiren. Diese fiel auf Lenau's „Mönch". Zum ersten Mal — noch Manuskript — trug sie ihn in einer Privatmatinée des Meisters, begleitet von ihm, zur Zeit der Meininger Tonkünstler-Versammlung 1867 vor. „Der traurige Mönch" trägt die Widmung: An Frau Franziska-Ritter geb. Wagner.

Des Meisters noch übrigen melodramatischen Begleitungen — zu Moritz Jokai's: „Des todten Dichters Liebe"[2]) und Graf Tolstoy's: „Der blinde Sänger"[3]), fallen in die 1870ger Jahre (1873? und 1874?). Reich an charakteristischen, wirkungsvollen, ja weihevollen Stimmungsmomenten, wie z. B. die „des todten Dichters Liebe", sind sie nicht von der Tragweite und dem Kunstwerth, wie jene. Ihre Texte, aus der ungarischen und russischen Sprache ins Deutsche übersetzt, bewegen sich in einer sprachlichen Zwangsjacke; sie kommen der Musik weniger, nur in einigen Momenten entgegen, und es will scheinen, als sei ihre Wahl mehr eine den Dichtern dargebrachte sympathische Gesinnung als künstlerisch bestimmt.

Die Musik zum „Blinden Sänger" übergab Liszt auch dem Klavier als Ballade gleichen Namens.

Anders ist es mit der Bearbeitung des Opus 1, „Helge's

---

welche Liszt Frau Ritter übergab, trägt das Datum August 1861. Ob diese Angabe sich auf die Kompositionszeit oder auf die der Übergabe an Frau Ritter bezieht, konnte ich nicht ermitteln.

1) Dawison trug sie später in Prag vor.

2) Edirt 1874 —: Táborszky & Parsch, Budapest.

3) „ 1877 —: (C. F. Leede, Leipzig) u. B. Bessel & Co., Petersburg.

Treu" von Felix Dräseke, das ein durchkomponirtes Balladenlied bereits musikalischer Körper war — eine Form, die es auch in der neuen Gestalt überwiegend beibehalten hat. In der Liszt'schen Fassung ist es eine Liedübertragung, dessen Text der Deklamation übergeben ist. Diese Doppelsprache des Textes: als Melodie (in der Klavierbegleitung) und als gesprochenes Wort, giebt dieser Ballade einen eigenthümlichen Reiz, der die Mischform von Melodrama und Lied, welche Liszt hier angedeutet, einen Platz neben dem ersteren anweisen dürfte. — Von Dräseke 1859 komponirt, fand „Helge's Treu" ebenfalls zu Anfang der 1870ger Jahre seine Neugestaltung.[1])

1) Edirt 1874 —: Schuberth & Co., Leipzig.

XIX.

Liszt's Eintreten in die kirchenmusikalische Reform.

Die Graner Festmesse.

Liszt's Stellung zur kirchlichen Tonkunst. Seine Leitideen. Der Meßtext. Die histor. Style der Kirchenmusik. Entstehung der Graner Festmesse. Letztere als Kunst- und als Kultusform. Der dramatische Charakter des Meßtextes. Das Wesen der Messe. Liszt's Anschluß an die gregorianischen Hymnen und den Palestrinastyl. Missa solemnis. Cand. Job. Szitovsky. Erste Aufführung in Gran. Spätere Aufführungen. Die zeitgenössische Kritik. —

Das Jahr 1855 bedeutet in Liszt's Schaffen der Weimarzeit einen Höhe- und Wendepunkt. In diesem Jahre schuf er seine Graner Festmesse, die schon besprochene Dante-Symphonie und den XIII. Psalm — Werke, die wie Marksteine der Kunst emporragen ..... in diesem Jahre auch nahm die innere Leidensgeschichte der Altenburg eine bedrohliche Haltung an.[1] Sie lieh in den genannten Werken dem Schmerz und der Demuth, dem Gebet und der geistigen Erhebung über irdisches Misere eine höchste Sprache.

Auf kirchenmusikalischem Gebiet liegt die Schlußgrenze der musikhistorischen Aufgaben des Meisters.

Die Graner Festmesse stellte mit einem Schlag Liszt's Berufung zur kirchlichen Tonkunst fest. Sie ward epochemachend und bezeichnet in der Entwickelung der letztern den Anfang zu einer Neubelebung ihrer Kultusformen, die gleichbedeutend ist mit „reformatorischer That", wobei die Ideen über eine neu zu erschaffende Kirchenmusik, für die er als Jüngling erglüht,[2] gereift und geklärt ersichtlich sind.

---

1) Siehe XX. Kapitel.

2) I. Band, Kapitel: «Abbé Lamennais!«

Die kompositorischen Grundgedanken seines bisherigen Schaffens sind auch hier bestimmend und das Neue, dem wir jetzt auf kirchenmusikalischem Boden begegnen, liegt in ihrer Übertragung hierher, wobei der freie weltliche Stoff einerseits und der kirchlich gebundene Stoff anderseits von vornherein die Verschiedenheit der Aufgaben kennzeichnet und auch die Grenzscheidung beider vollzieht.

Es lag Liszt's Natur ferne Kirchenmusik für den Koncertsaal zu schreiben: er schrieb für die Kirche, schrieb nicht als Komponist, sondern als gläubiger Christ und Dichter mit kirchenmusikalischer Berufung.

Seine hierher bezüglichen Schöpfungen sind im innigsten Anschluß an den römisch-katholischen Ritus empfunden und entstanden, es läßt sich sagen: aus ihm herausgeblüht. Und gerade dieser Punkt ward für ihre Gestaltung maßgebend. Ähnlich wie es mehr als ein Jahrhundert vor ihm dem protestantischen J. S. Bach vorgeschwebt hatte, Predigt und Kunstgesang zur Hebung der kirchlichen Feier in Verbindung zu bringen, so ging Liszt's Bestreben dahin: den Inhalt der kirchlichen Kultustexte zum Inhalt der kirchlichen Musik zu machen und sie so zu gestalten, daß diese des Selbstzweckes bar, in Einheit mit dem Wort ihre Kraft den hohen Ideen des Kultus weihe.

Das betraf vor allem die musikalische Erfassung des Meßtextes. Die Messe als kirchlicher Akt bildet die Spitze des römisch-katholischen Ritus. In ihr koncentriren sich Dogma und Kultus, indem sie die gottbedürftige, flehende und anbetende Menschheit, und ihre Versöhnung mit Gott mittels Christus umfassen, wobei die Herrlichkeit seiner Geburt (das Gloria), sein Leben, als auch die Tragödie auf Golgatha (im Credo) hineinschimmern und die Mysterien des Glaubens ihre Wunder vollziehen.

Der Meßtext ist feststehend. Ästhetisch als Ganzes, bezüglich seines Inhalts und seiner praktischen Durchführung mit dem Hochamt, betrachtet, enthält sein Aufbau epische und lyrische Sätze und Momente bei durchgehends dramatischem Charakter. Dieser Allseitigkeit konnte die Musik zu keiner der Zeiten ganz gerecht werden. Theils hatte sie in ihrer Entwickelung noch nicht die erforderliche Höhe erreicht, theils irrte sie ab vom Wege der Kirche. Die musikalische Messe durchlief mit der Musik alle ihre Entwickelungsstadien. Sie war gregorianische Choral- und Vokalmesse nach Palestrina, als es noch keine Instrumentalmusik gab, und ward

Instrumentalmesse, als die Instrumente sich mit dem Gesang verbanden, sie basirte ausschließlich, episch, auf den alten Kirchentönen, bis die weltliche Lyrik die modernen Tonarten gefunden hatten. Kirchlich zur Zeit, da die Musik als Kunst nur aus Kirchenmusik bestand, ward sie weltlich von dem Moment an, da der weltliche Styl — der lyrische Gesang und die Oper — zur Herrschaft kamen und ob der kirchlichen Kunst siegten. Daß in diesem Laufe der musikalischen Entwickelung der Meßtext zu kurz kam, erscheint sehr begreiflich, auch daß er allmählich quasi Vorwand ward, in der Kirche zu musiciren. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts stand die Musik weit entfernt von der Erfassung der Hoheit und Tiefe des Meßtextes, dessen Ernst sie in der herrschenden Figuralmesse verheiterte, oder auch opermäßig versentimentalisirte. Selbst Jene, die dem weltlichen Treiben in der Kirche zu steuern suchten, entfernten sich vollständig von ihm, indem sie den lebendigen und lebensvollen Fluß desselben in der Meinung daß nur die abstrakten Formen der Polyphonie kirchenwürdig seien, ihn verkontrapunktirten.

Nicht der Text war bestimmend, sondern die musikalische Form an sich. Die musikalische Messe im guten Sinne und von künstlerischem Werth, wie z. B. Joh. Seb. Bach's riesige Hmoll-Messe, entzog sich durch ihre musikalische Ausdehnung dem Gebrauch beim Gottesdienst, ebenso dem allgemeinen Verständnis, abgesehen von den immensen Darstellungsmitteln, die ihre Aufführung verlangt. Beethoven's Missa solemnis, die sich mit Entschiedenheit zur Großheit, Tiefe und Mystik des Meßtextes hinbewegte, ging wie jene über das praktische Ziel der Messe hinaus. Die Souveränität seines Genius band sich nicht an die Bedingungen, die ein gottesdienstliches Werk der Kunst vorschreibt, aber sie ließ ahnen, was der Meßtext von der Musik fordern soll. Die Ahnung selbst ward Gewißheit in einer zweiten Missa solemnis, „Graner Festmesse" genannt.

Über die Zeit der Entstehung und des Werdens der Missa solemnis giebt der Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt die sicherste Auskunft. Unterm 12. März 1855 schrieb Liszt an Wagner:

> „Für meinen Theil muß ich ein paar Monate angestrengt arbeiten. Der Kardinal Primas von Ungarn hat mir die Aufgabe gestellt zur Einweihung des Doms in Gran eine große Messe zu komponiren. Die Ceremonie soll spätestens im August sein."

In einem nächsten Briefe (Nr. 181) ohne Datum, aber noch im März geschrieben, lesen wir:

„Ich arbeite fleißig an meiner Messe, wovon Kyrie und Gloria bereits fertig sind."

Am 2. Mai schrieb er:

„. . . . . Während diesen letzten Wochen hatte ich mich gänzlich in meine Messe eingesponnen, und gestern bin ich endlich damit fertig geworden. Ich weiß nicht, wie das Ding klingen wird, — kann aber wohl sagen, daß ich mehr daran gebetet als komponirt habe. —"

Jene zwei Monate völliger Weltabgewandtheit verbrachte der Meister in der That — wie seine fürstliche Freundin mir erzählte — in seinem Arbeitszimmer und dem kleinen daneben liegenden Oratorium.[1])

„Mehr gebetet als komponirt" — das wird wohl für immer das Wort des Zeichens sein, unter welchem diese Messe nicht nur erstanden ist: auch erlebt und verstanden werden wird. Dieses eine Wort legt ihr Wesen und ihre Form dar und deutet unfehlbar das Moment an, durch welches sie in die kirchenmusikalische Entwickelung der Zeit einzugreifen die hohe Mission in sich trägt. Wenn Haydn, der Schöpfer der Figuralmesse, auf die Frage: woher er die friedliche Heiterkeit ihr geben könne, die köstliche, seinen Standpunkt zum Meßtext bezeichnende Antwort giebt: „Wenn ich an meinen Gott denke, so hüpft mir das Herz vor Freuden, und da hüpft denn meine Musik mit" — so bestätigt uns Liszt's Wort seine inneren Beziehungen zum Meßtext, die sein Werk selbst überwältigend dokumentirt. Jeder Satz lehrt uns, daß das innere Wesen der Messe und ihr Verlauf der Ausgangspunkt desselben ist und die Form bestimmt; wir fühlen uns in der Kirche, wir anticipiren am heiligen Hochamt, und erleben es im Durchleben. Keine sinnwiderige musikalische Deklamation stört den Fluß der Andacht, kein seelenloser Formalismus kühlt die Wärme des religiösen Hochgefühls, aber die Wahrheit und Tiefe, das Mystische des Ausdrucks ergreift mächtig die Seele und führt sie unter innerem Erschauern vom Kyrie zum Gloria und weiter durch alle Stadien des Credo bis dahin, wo das »Dona nobis pacem« sie wie mit göttlichem Friedensgeheimnis umfängt, und das »Amen, Amen« das Erlebte im Glauben besiegelt.

---

1) S. II. Kapitel.

Liszt's Graner Messe ist ein einheitliches Kunstwerk.

Sein Genius fand die Form die Vielseitigkeit des textlichen Ordinariums trotz der Verschiedenheit des Charakters und des Inhalts seiner Einzeltheile musikalisch zu einem organischen Ganzen vorzuführen und als Kunstwerk einheitlich zu gestalten. Sie ist die erste Messe, welche dieses Ziel erreicht hat. Die Hauptmittel waren ihm die Behandlung der Themen, der Formen, die Verschmelzung des Homophonen mit dem polyphonen Element. Die Behandlung der Themen, modificirt nach der Verschiedenheit der stofflichen Aufgaben, ist im Princip dieselbe, wie bei seinen symphonischen Dichtungen. Die thematische Transition zeigt sich bei beiden wesentlich, herrscht aber in der Messe als Träger oder auch als Symbol religiöser Ideen und Gefühle vor, in der Weise, wie in der „Hunnenschlacht" das Crux fidelis, im „Nächtlichen Zug" (nach Lenau) das Pange lingua glorioso. Als Beispiel aus der Graner Messe sei hier des Motivs gedacht, das Gott oder das Göttlich-Ewige, Allmächtige, auch die menschliche Einheit mit ihm, symbolisirt. Es besteht aus reinen Dreiklängen, denen bei Momenten höchster Abstraktion die Terz fehlt, wie gleich anfangs des Kyrie. — Auch bezüglich der Form waltet das Gesetz freien Schaffens, wie es Liszt's Werke weltlicher Richtung entwickelt haben —: der Inhalt bestimmt die äußere und innere Konstruktion des Satzes, er löst die Polyphonie zu freien lyrischen Sätzen auf, oder verdichtet sie zum treibenden Strom der Allgemeinstimmung. Keine der kontrapunktischen Formen, sei es Fuge oder Kanon, steht ihrer selbst willen da. Selbst jene Eigenart des Liszt'schen Styls, die Wiederholungstheile als Ausdrucksmittel einer sich fortentwickelnden Idee neuzugestalten, sowie im Schlußtheil des Ganzen die gesammten Hauptthemen nochmals zu verarbeiten, findet sich wieder und wirkt als agens zur Erreichung der einheitlichen Kunstform.

Einheitlich wie diese, so einheitlich ist die Graner Messe als musikalische Kultusform, identificirt mit dem Kultusakt selbst. Das Wesen der Messe als solche ist in ihrem innersten Sein Aktivität, fasse man sie psychologisch als Hinverlangen und Hinbewegen des religiösen Gefühls zum Übersinnlichen, wie es im Sinne des Opfers liegt, oder fasse man sie als Gnadenakt, der von oben herab sich senkt, wie die Sage vom h. Gral es versinnbildlicht: der Grundton der Aktivität bleibt da wie dort, wenngleich der eine mehr lyrisch (subjektiv), der andere mehr episch (objektiv) bedingt ist.

Diese Aktivität in ihrem Doppelcharakter bestimmt principiell in der Graner-Messe die formelle wie inhaltliche Bewegung. Der gesangliche Theil folgt dem Text Wort für Wort ohne die kirchenmusikalisch üblichen Vokalisen des Figuralstyls, ohne die stereotype Wiederholung der Textphrasen. Ausgenommen da, wo die Vertiefung der Stimmung als auch des Textes solche verlangt, wie in den Sätzen doxologischen Charakters (Kyrie, Sanctus, Hosanna ꝛc.) sind keine Wiederholungen. Liszt's Messe ist durchkomponirt, einfach, knapp dramatisch. Die zweifache Richtung der Aktivität aber — ihr menschliches Hinaufringen zum Höchsten und das göttliche Hinabneigen zur Menschheit —, welches die kontrapunktischen Formen zu keiner Zeit wiederzugeben erreichen konnten, fanden einen wunderbaren Ausdruck durch das Akkordprincip, die Homophonie, welche der Meister in die Messe hineingepflanzt und mittels ihrer derselben nicht allein die Durchsichtigkeit der stofflichen Gruppirung, die so leicht faßliche formelle Einfachheit, die im betenden Gemüth der Masse einen Widerhall findet und weckt, errungen hat: sondern auch zugleich einen Ausdruck für das übersinnliche, mystische Element — das göttliche Geheimnis —, ohne welches der Inhalt des Hochamts undenkbar bleibt.

Traten solchergestalt neue Töne in die Messe, deren Ausdrucksmittel dem Fortschritt der Musik als solcher zufallen, so verkannte der Meister keineswegs, welch unersetzlicher Werth für die Kirchenmusik, abgesehen von ihrem Kunstwerth an sich, in den altrömischen gregorianischen Intonationen und in der Vokalmesse des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts liegt, die unter der Bezeichnung Palestrina-Styl fortlebt. Keine andere Musik trägt so ausgeprägt den Typus der Heiligkeit des Orts: der Kirche, dabei den Ausdruck des Ewig-Erhabenen, wie sie. Liszt's Genius fand auch hier den Weg diese Eigenschaften der modernen Kirchenmusik zu sichern, indem er einestheils einfache gregorianische Hymnen, die dem ältesten Kultus entsprossen und mit der Kirche verwachsen sind wie das Dogma selbst, heranzog oder auch seine Themen ihrem Charakter entsprechend erfand, und anderntheils das harmonische Princip des Palestrina-Styls auf die heutigen Ausdrucksmittel sowohl übertrug, als auch sie ihnen assimilirte.

Nach dieser Seite hin bedeutet Liszt's Kirchenmusik eine Wiedergeburt des kirchlich-religiösen Geistes der Tonkunst, eine Thatsache, die Pius IX. mit dem verbreiteten Wort, nach

welchem er den Meister „seinen Palestrina" genannt, gekennzeichnet hat.

Das Hinwenden zu den alten Kirchentönen ist Liszt besonders eigen und war seinem persönlich religiösen Empfinden naturgemäß.[1])

In seinen symphonischen, überhaupt in seinen Werken, lassen sich diese Spuren überall nachweisen. Hier gemahnen sie nicht selten an ein plötzliches Hinflüchten zum Altar. Ausgeprägt treten sie bei Werken nicht-kirchlicher Tendenz insbesondere da hervor, wo religiöse Momente im Vordergrund stehen, wie beim Schlußchor der „Faust-Symphonie", in der „Hunnenschlacht", der Dante-Symphonie, (das »Magnificat«) und andere.

Der Instrumalmusik wies der Meister in seiner Graner-Messe eine dem Vokaltheil gleich bedeutsame Aufgabe zu. Beide greifen in einander in Andacht, lobsingend, betend, darstellend, dankend, wobei die Instrumente dem Wort die Farbe, dem bildlichen Inhalt der betreffenden Stelle das dramatische Element der Gegenwart einhauchen, ohne auch nur in einem Moment der Grenze zu nahe zu treten, die außerhalb ihrer zum Kultus mitwirkenden Aufgabe liegt. Sie folgt so eng dem Text, daß man sie, abgezogen vom Wort, füglich eine „kirchliche Meß-Symphonie" nennen könnte.

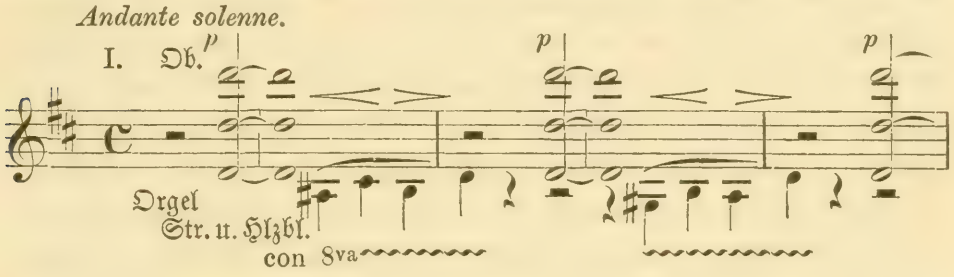
Die Behandlung des Vokaltheils bietet des Eigenartigen ebenfalls nach allen Seiten hin. Es sei hier insonderheit nur einer Eigenthümlichkeit gedacht, die dramatisch äußerst wirksam und nach Liszt auch von andern Komponisten in Anwendung gebracht worden ist. Sie besteht darin, daß einzelne Textphrasen von Männerstimmen in Oktaven gesungen werden. Man glaubt in hochgewölbtem Dom Betergruppen zu vernehmen. Auch nach rein technischer Seite zeigt sich Liszt als Neuerer; so z. B. in seinem Princip — einer Art moderner Arbeitsvertheilung — dem vokalen Theil in jeder Stimmlage einen hellen, vollen Klang zu gewinnen und auch nach dieser Seite hin der Idealität der Aufgabe näher

1) Ein kleiner charakteristischer Vorfall aus meinen Begegnissen mit dem Meister mag diese Thatsache illustriren. Bei einem seiner Besuche, die er mir in Nürnberg abstattete, waren wir kirchenmusikalisch beschäftigt. Hiebei zeigte ich auf eine Stelle einer seiner kirchlichen Partituren mit der Bemerkung: „Dorisch — meine Lieblingstonart." „„Ah — rief er erfreut, auch meine,"" ging zum Flügel und improvisirte in dieser Tonart einen Satz von wunderbarem Klang. Bald aber wandelte er dorisch in unser D dur um und bemerkte dabei: „Ich muß immer hinein, aber ich halte es nicht allzulange aus." — —

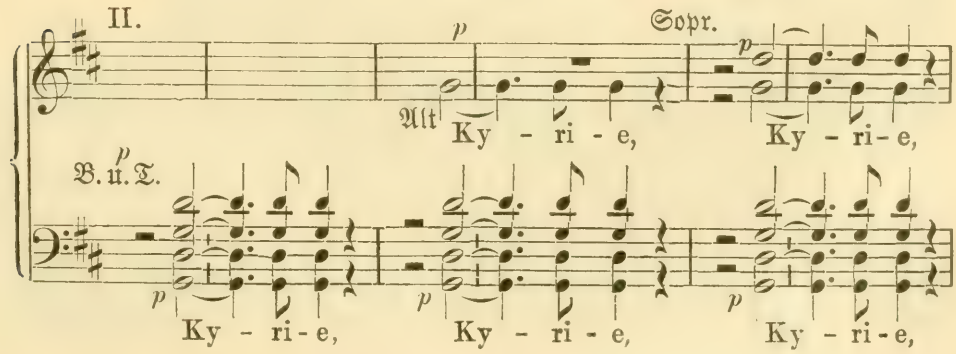
zu treten. Nach instrumentalem Vorbild begrenzt dasselbe die Gesangsmelodie nicht immer nach dem Umfang einer Stimme, sondern nimmt sie aus dem Gesammtumfang der Stimmen heraus und vertheilt sie je nach dem Wohlaut der Lage der Einzelstimme an mehrere, die einander ablösen, wie z. B. bei Instrumentalsätzen die Bratsche das Violoncello, die Oboe die Klarinette ablöst, so daß die Lagen dunkeln Klanges der menschlichen Kehle in Wegfall kommen, ohne die Töne selbst dabei einzubüßen — ein instrumentales Verfahren, das in der Graner-Messe vielfach angewandt ist und ihr durchweg Schönheit, Fülle und Kraft des vokalen Klanges errungen hat. Es zeigt sich beispielsweise gleich anfangs der Messe (III), deren Betrachtung wir uns nun zuwenden.

Die Graner-Festmesse besteht aus sechs in sich abgeschlossenen Sätzen: dem Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und dem Agnus Dei mit Einschluß des Dona nobis pacem.

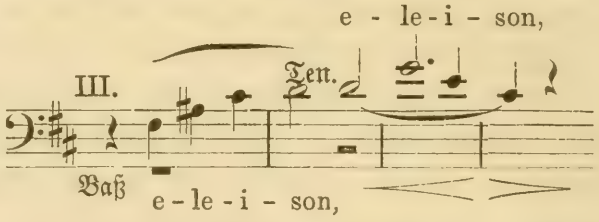
Kyrie, Andante solenne, D dur. Nach einem dreimaligen Anruf —: „Im Namen Gottes des Vaters, des Sohnes und des



heiligen Geistes" — mit dem jedesmal eine ernstklagende Phrase der Saiten- und Holzblasinstrumente hineintönt, setzt unter geheimnisvollem Wogen des Orchesters über ruhenden Bässen (G-Dreiklang ohne Terz) der Chorgesang ein (das Kyriemotiv, ebenfalls ohne Terz):

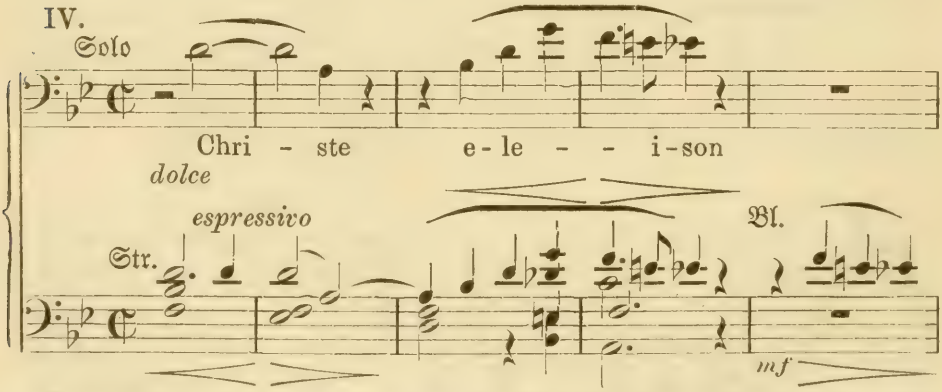


dessen Ruf nach Gott (Kyrie) zum mächtigen Nothschrei der Menschheit: „Erbarme Dich unser!“ (eleison) anschwillt. Es verhallt der Schrei und nur eine Solostimme, dann noch eine (zuerst Baß ohne jedes Instrument, dann Tenor, begleitet von schmerzlicher Harmonie) fleht demuthsvoll:



Schon diese wenigen Eingangstakte, so einfach wie ergreifend, versetzen uns an heiligen Ort und wir fühlen uns hineingezogen in das inbrünstige Flehen. Musikalisch betrachtet, veranschaulichen sie mit wenigen, allgemein verständlichen Strichen bei schlichten Mitteln die dramatische Strömung des Hochamts: auf der einen Seite die in sich ruhende göttliche Erhabenheit, symbolisirt im Kyriemotiv, auf der andern die hülfsbedürftige Menschheit mit ihrem Ruf nach Erbarmen. In ihnen liegt der „Wurf der Situation“. Kein kontrapunktisches Gewebe bemächtigt sich jetzt der Themen zu Gunsten musikalischer Kunst — der Gottesdienst geht weiter. Die Bitten werden dringender, die Instrumente flehen mit, der Kyrie-Ruf tönt mächtig dazwischen, Harmonie und Bewegung drängen nach Erlösung: das Christe eleison — der Mittelsatz des Kyrie — tritt ein.

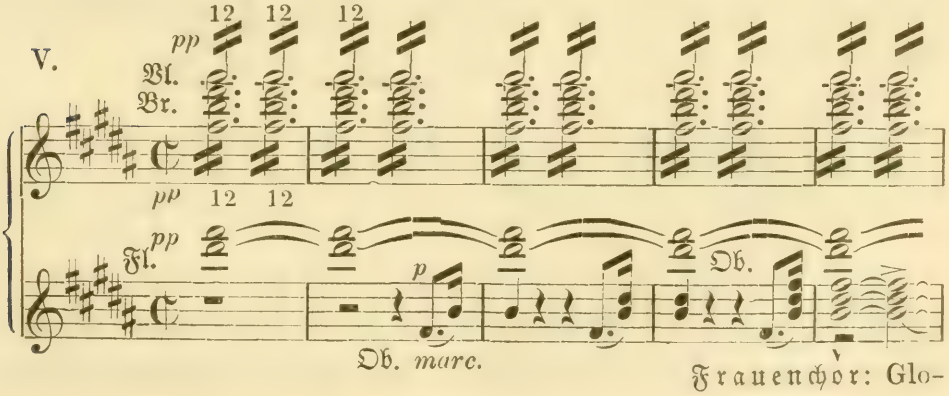
Das zweite, sich auf die Dreieinigkeit beziehende Hauptmotiv der Messe, welches auf den göttlichen Mittler hinweist, bildet seinen musikalischen Text, der fünftaktig, zuerst instrumental ertönt, worauf der Solo-Tenor ihn mit dem Worttext:

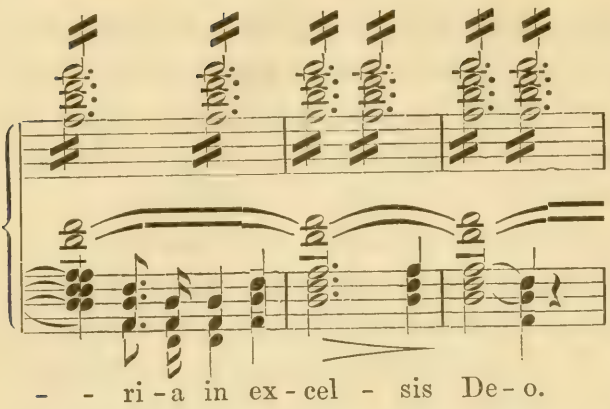


wiederholt. Die kindlich-innige Weise mit ihrem melodischen Schmiegen an das Wort »Christe« und ihrem hoffenden Bitten geht von Mund zu Mund — es treten zum Tenorsolo die übrigen Solostim-

men —, die Instrumente in der Tiefe und in der Höhe, die harmonischen Modulationen, die bisherigen Motive (den Kyrie-Ruf mit Orgel dazwischen), allmählich der Chor: sie alle flehen und füllen den Dom mit ihrem immer mächtiger emporwachsenden »Christe, Christe eleison!«, worauf Einzelne, wie zu Anfang des Mittelsatzes, innig und demüthig ihre Stimme erheben, die andern in kanonischer Form eintreten und endlich die große, an das Extatische streifende Steigerung wieder zurückwallt zur Ruhe, womit die Wiederholung des Eingangs, des Kyriesatzes, eintritt. Das geheimnisvolle Wogen der Instrumente ergreift wie ein Erschauern in Gott und treibt zu dem überwältigenden Schlußruf: „Herr, erbarme Dich unser" — Kyrie eleison!

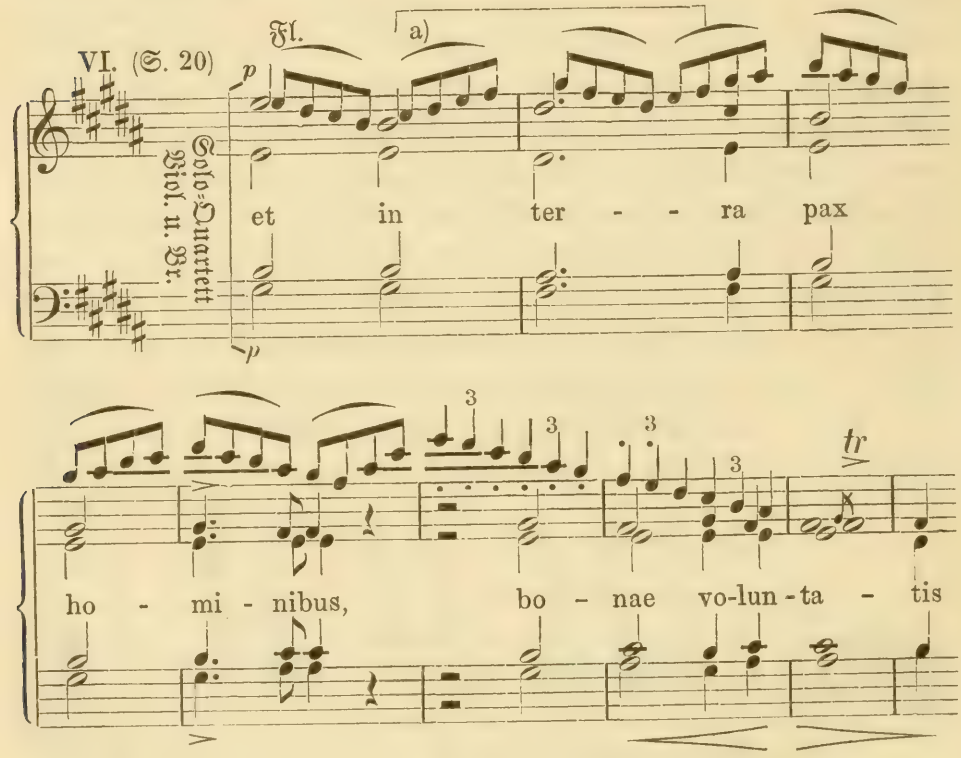
Gloria. Hdur, Allegro, ma non troppo. — Dieser Abschnitt des Meßtextes besteht aus fast nur Lobpreisungen und Anrufen, die hauptsächlich sich auf Christus beziehen und an ihn sich wenden. Sie beginnen mit den Worten der Engelsverkündigung: „Ehre sei Gott in der Höhe" — Gloria in excelsis Deo. Der historisch-musikalische Charakter des Gloria ist vorwiegend Frohlocken und Jubelklang, der seit den ältesten Zeiten gleich am Eingang der Messen zum Ausdruck gelangt und mit den gregorianischen Bestimmungen, der Introitus solle mit Heroldstimmen gesungen werden, übereinstimmt. Liszt weicht in der Graner Messe von diesem Gebrauch ab und greift zurück zur biblischen Erzählung. Aus der Himmelsruhe der heiligen Nacht, dem göttlichen Geheimnis (symbolisirt durch ein Geigentremolo des Hdur-, später des Esdur-Dreiklangs in hoher Lage auf ruhendem Flötenklang), lösen sich leise Gloria-Rufe (Oboe), welche der Engelschor (erst Frauen-, dann Männer-, dann gemischte Stimmen) aufnimmt und fortsetzt. Mystisch wie die Luft- und Lichtfarben der „heiligen Nacht" von Coreggio, umschweben die bebenden Klänge der Saiten und Flöten den Gloria-





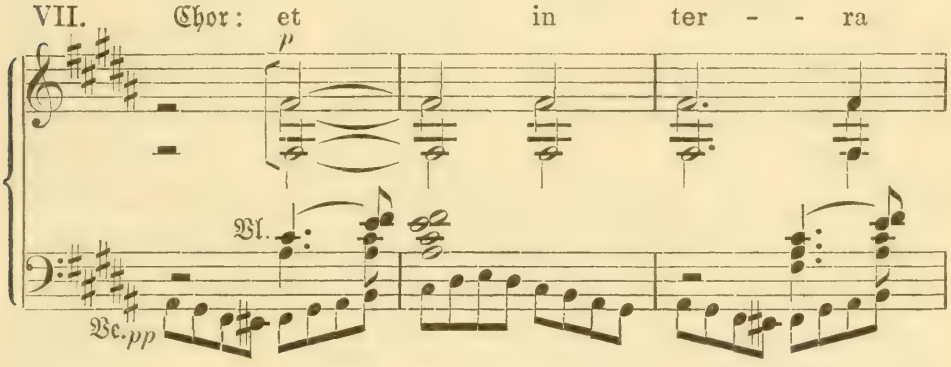
Ruf. Andere Gruppen folgen, und beschwingt mit Engelsfittigen pflanzt er sich weiter und weiter und füllt frohlockend den Erdkreis, von wo er bei den Völkern freudig widerhallt. Der mächtige Jubelruf bricht ab, desgleichen verstummt das Tremolo, das allmählich unterbrochen, gleich flimmernden Lichtstrahlen über die hoch anschwellenden »Gloria in excelsis Deo!« dahin zuckt.

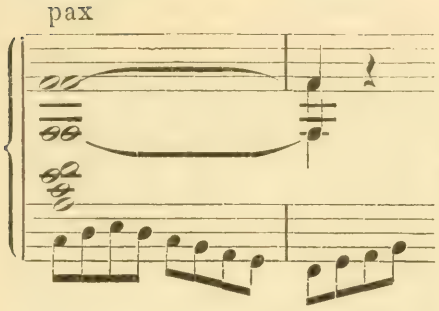
Das Gloriamotiv ist das erste Hauptthema dieses Satzes, das jetzt, wo die Botschaft erfolgt, in das Orchester übergeht, während das Soloquartett, umspielt von friedlichem Pastoralklang der Flöten, verkündet:



Das Verkündigungsmotiv ist sein zweites Hauptthema, das im weiteren Verlauf der Messe zu einem ihrer wesentlichen Themen sich entwickelt. Seine Anfangstöne (die abwärts neigende Quart)

ist dem Christemotiv entnommen und weist auf Christus hin. Die Worte hingebender Anbetung im Gloria: „Dich loben, Dich preisen, Dich beten wir an" — laudamus te, benedicimus te, adoramus te, sind ihm — eine Exegese im Symbol — als dem Ausgangspunkt christlichen Seins und der Anbetung Gottes in Christo, übergeben. Selig beruhigend wirkt (Beispiel VI) die Harmonie zu den Worten »pax hominibus«, die synonym mit dem ersten Takt, diesem gleichsam entquillt. Die Verkündigung löst der Chor ab, wobei ihm die Pastoralfigur in den tieferen Lagen

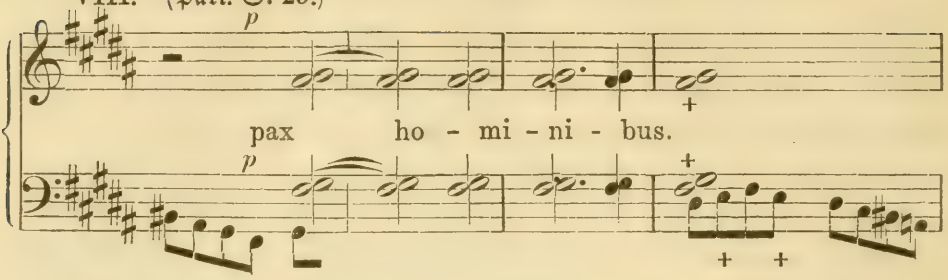


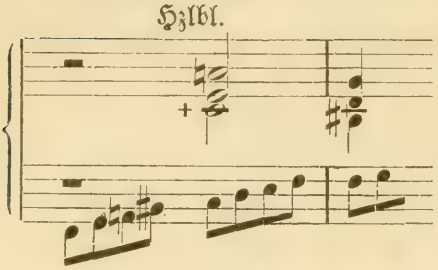


des Vcl. bedeutsam den Untergrund giebt und die Violinen das Gloriamotiv „im Herzen des Chors" intoniren. Diese Stelle ist eine jener dichterischen Eingebungen, die dem Meister so eigen und denen wir in der Graner Messe fast auf jeder Seite der Partitur begegnen.

Der Chor selbst ist in der früher angedeuteten im Kirchenton psallirenden Weise gehalten und alternirt in breitem Styl mit dem Soloquartett. Er vertritt die am Altar fungirenden Priester oder auch die betende Christenheit: ein Kultusmoment im Kultus, welches die am Eingang des Kyrie ausgesprochene dramatische Strömung ergänzt oder auch sich ihr einfügt, und als entschieden kirchlich-dogmatisches Element die ganze Messe durchpulst. Dasselbe zeigte sich schon im Kyrie, aber noch nicht so ausgeprägt, wie hier. Die meisten derartigen Chorstellen bleiben auf einem Ton in der Oktav, wie oben; andere bilden eine Dissonanz, deren Auflösung die Instrumente übernehmen, wie z. B. bei der Parallelle zu Nr. VII:

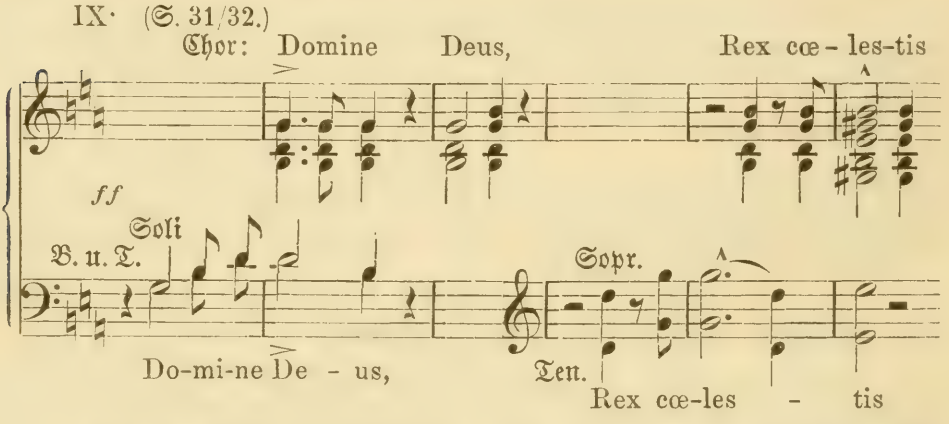
VIII. (Part. S. 23.)





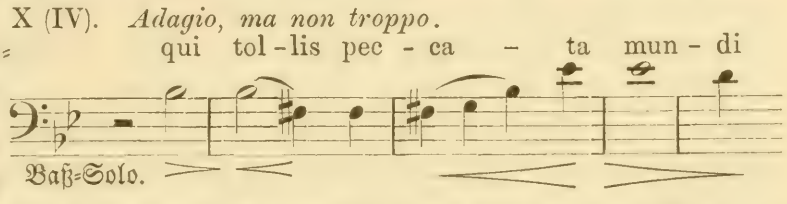
Der motivische Zusammenhang der psallirenden Chorstellen mit dem Kyriemotiv ist sofort ersichtlich. Doch sind die liturgisch-dramatischen Phrasen nicht ausschließlich chorisch. Da, wo offenbar die Priester mit der Gemeinde alterniren, vertritt erstere das Soloquartett, letztere der Chor, beide dazwischen mit melodisch-psalliirenden Wendungen. Als Beispiel die Stelle: **Domine Deus, Rex coelestis**, welche auf dem Gloria- und Kyriemotiv — Lobgesang und Gottgefühl — basiren:

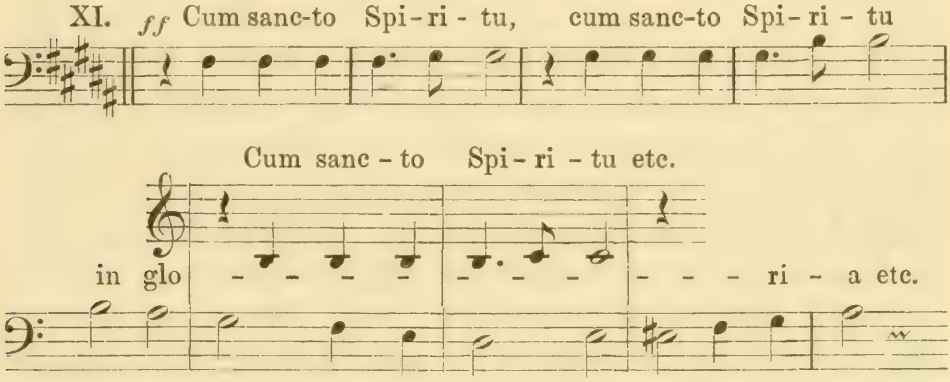
IX. (S. 31/32.)



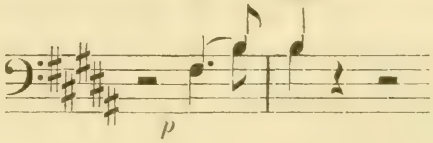
Aus den beiden Hauptthemen, deren erstes (V.) rhythmischen und deren zweites (VI.) melodischen Charakters ist, nebst den soeben berührten liturgischen Chormomenten entwickelt sich in großem einheitlichen Zug der Gloria-Satz. Von wunderbarer Gewalt ist der Aufbau in der Wiedergabe der einander folgenden Textphrasen, die immer höher, immer jauchzender in der Verherrlichung Gottes sich ergehen und in den Worten gipfeln: „denn Du allein bist heilig, Du allein der Herr, Du allein der Allerhöchste — quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus“. Dabei sprechen

individuelle Momente, so tief wie ergreifend, wie z. B. bei dem »adoramus te«, wo die Anbetung glühendste Gottbegeisterung, in Demuth versinkt[1]). Auch an anderen Stellen innerlichster Texterfassung ist der Satz reich, insbesondere bei den auf Christus bezüglichen, die sein Opfer im Keime bergen, wie bei dem Worten: „Lamm Gottes, der Du hinwegnimmst die Sünden der Welt — Agnus Dei, qui tollis peccata mundi", bei welchen das 2. Hauptthema bedrückten Herzens singt: Am Schlusse des Gloria-Satzes übergab der Meister die auf den heiligen Geist bezüglichen Worte: »Cum sancto Spiritu etc.« einer Fuge als dem Sinnbild der Einheit Aller in Einem. Das begeisterte Thema, das aus dem Kyriemotiv herausgewachsen erscheint, lautet:



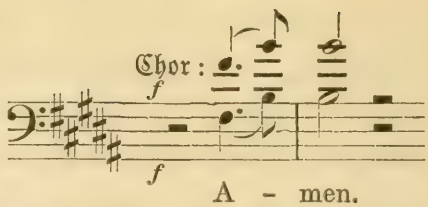


Eigenartig schön ist das »Amen«, das der Fuge folgt und den ganzen Satz abschließt. Auf einem Orgelpunkte (H, Orgel) steigt flehenden Ausdrucks das »Amen« des Chors, umwogt von den Gloriarufen der Instrumente, welchen die Solostimmen gleich himmlischen Wortführern: A - men. singend sich



1) Eine phychologische Analyse dieser wundervollen Stelle unternahm s. Z. L. A. Zellner, der erste Verfechter der Grauer Messe: „Über Fr. Liszt's Grauer Messe ꝛc." (Wien, F. Menzl & Co. 1858).

beimischen, in eintaktigen Akkorden stufenweise der Höhe zu, aber ergriffen von dem Gloria-Amen giebt er das Flehen auf und frohlockt gläubig mit den andern:



worauf das Ganze in kirchlich üblicher Kadenz abschließt.

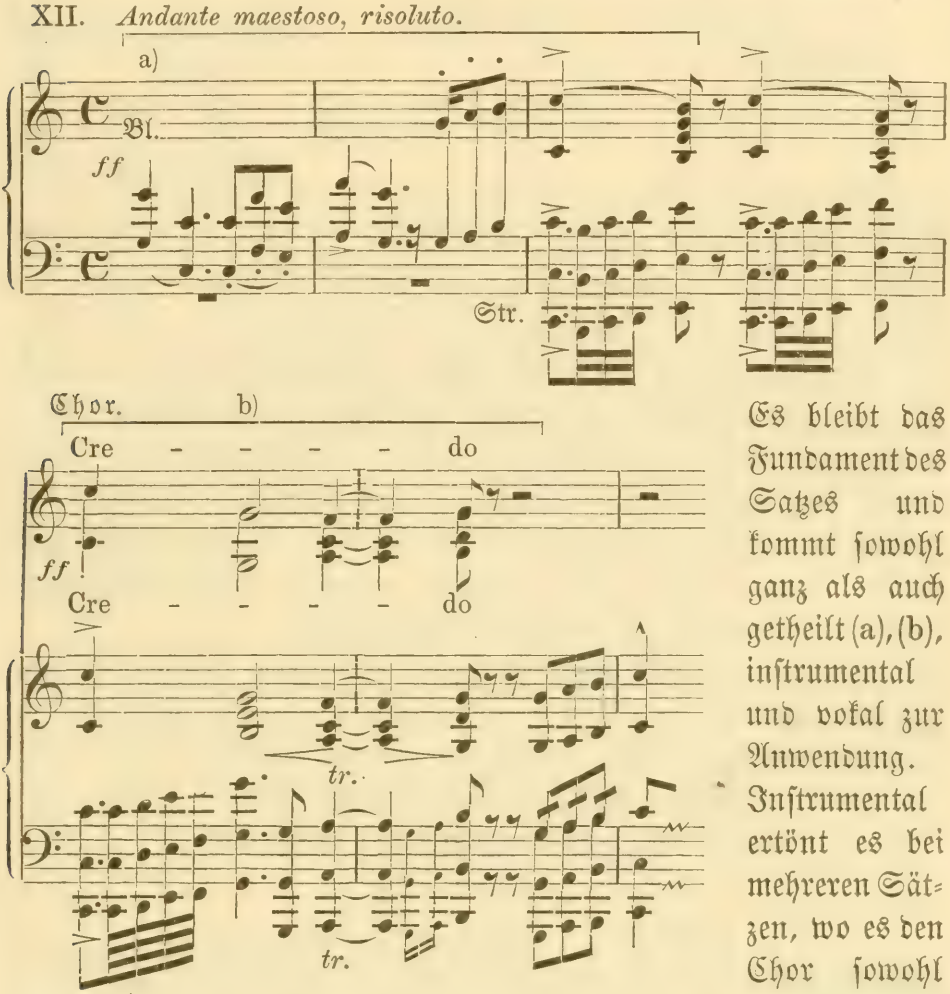
Credo. Cdur, Andante maestoso, risoluto. — Im Credo liegt der dogmatische und liturgische Schwerpunkt der Messe, desgleichen der dramatische als Dogma sowohl, als auch als Kultusmoment. Im Gloria trat das lyrische, das Gefühlselement, in den Vordergrund — die himmlischen Heerschaaren, die Menschheit, die Kirche vereinten sich zu einem großmächtigen Lobgesang. Hier aber steht an der Spitze das im Bewußtsein sich gründende Glaubensbekenntnis,[1]) das in seinem Verlauf die innerste Genesis des christlichen Gedankens reproducirt. Und aus dieser Genesis steigt Moment um Moment empor, jeder im lebendigen Widerschein der Geschehnisse „bis das alles erfüllet ward", jeder ein Baustein der Kirche, jeder — weltlich ausgedrückt — eine Scene in dem sich täglich erneuernden, unendlichen, Gott und Mensch umfassenden, Drama. In erhabendster Weise werden im Credo religiöses Denken, Fühlen und Wollen zum inneren Akt der Reinigung und Wiedergeburt im Geist, über welchen die Wunder des christlichen Glaubens (die Inkarnation) ihren überirdischen, mystischen Schein werfen. Im Credo liegt die schwierigste und höchste Aufgabe der kirchlichen Tonkunst. Wir wollen nicht fragen: wer, und ob sie je gelöst. Aber das steht fest: daß Liszt in einer Weise sie erfaßt hat, wie keiner vor ihm. Mit Hülfe seiner am Eingang unserer Darlegung genannten Mittel und Wege schuf er dem Credo eine in ihrer Prägnanz jedem Laien verständliche Form; dabei waltet eine Kraft der Unmittelbarkeit, eine überwältigende Wahrheit des Gefühls bei kirchlicher Weihe, daß man der Kunst und des Künstlers vergißt und nur eines fühlt: die Sache selbst. Bei diesem Punkt aber hören die Definitionen auf. Denn wo das Genie spricht als Werkzeug der Offenbarung, betreffe diese die Kunst oder höhere Ideen- und Gefühlskreise, da fängt das Mysterium selbst an und die Wissenschaft schweigt.

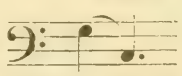
---

1) Das allen christlichen Konfessionen zu Grunde liegende nikäische Glaubensbekenntnis.

Die Momente, die nach Außen sprechen, sind vor allem die Themen. Schon die ersten Takte des Satzes — er beginnt mit dem Hauptthema — tragen den Credo-Stempel in Zuversicht, Festigkeit und Herzensglut. »Credo — ich glaube", erschallt es einheitlich aus dem Instrumentenchor, die Posaune als Fundament, — »Credo in unum Deo« setzt der Gesangschor das Thema fort:

XII. *Andante maestoso, risoluto.*

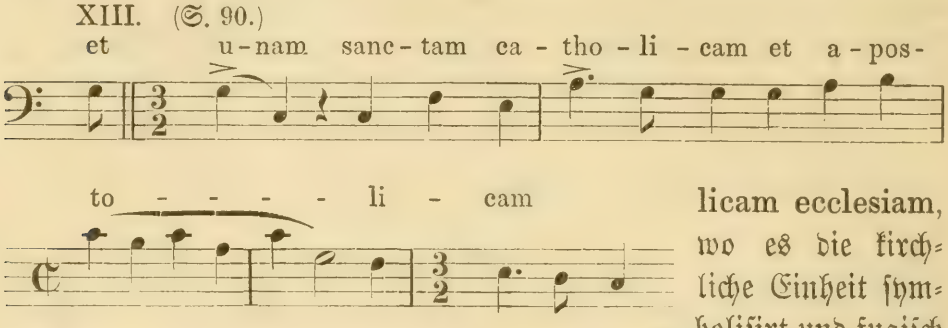


Es bleibt das Fundament des Satzes und kommt sowohl ganz als auch getheilt (a), (b), instrumental und vokal zur Anwendung. Instrumental ertönt es bei mehreren Sätzen, wo es den Chor sowohl einleitet, als auch ihn begleitend sein »Credo«  hinein-

sendet, wie beispielsweise bei den Stellen: (1) „der wegen uns Menschen" — qui propter nostram etc., (2) „und sitzet zur Rechten des Vaters" — sedet ad dexteram Patris und: „seines Reiches wird kein Ende sein" — cujus regni non erit finis. Dort (1) giebt es der demüthigen Anbetung, hier (2) der Hoffnung im Tode gleichsam die innere Basis und Begründung, chorisch übernimmt es, jedoch rhythmisch verändert, — die Führung des die Kirche betref-

fenden Glaubenssatzes: „Ich glaube an eine heilige, allgemeine und apostolische Kirche“ — Et unam sanctam, Catholicam et aposto-

XIII. (S. 90.)

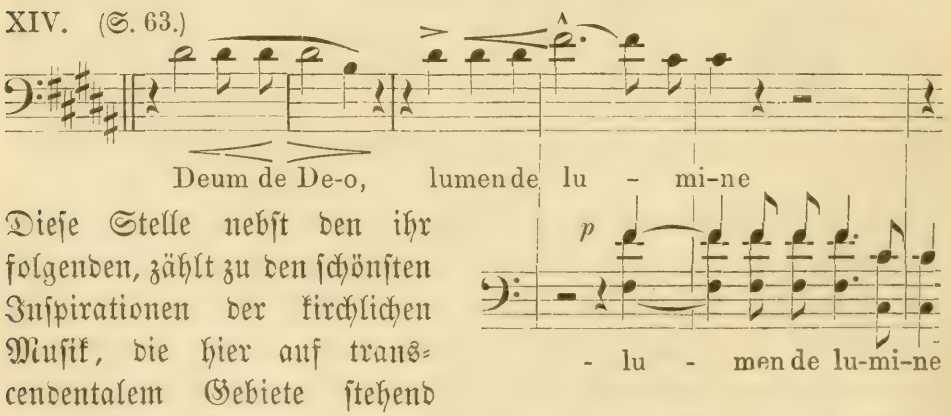


licam ecclesiam, wo es die kirchliche Einheit symbolisirt und fugisch behandelt ist. — Was das Chor-Credo (XIIb) betrifft, so liegt es bereits vorbereitet im Quartenschritt des Christemotivs (No. IV), ebenso wie das Instrumental-Credo (XIIa) im Quintenschritt des Kyriemotivs (No. II) wurzelt.

Die Harmonien des ersten, Gott betreffenden Glaubensartikels bewegen sich ausschließlich in konsonirenden Dreiklangsfolgen, was diesem Theil bei der Einfachheit und dem Gedrungensein der thematischen und homophonen Gestaltung den Charakter feierlicher Erhabenheit verleiht, die bei dem Übergang zum zweiten Artikel „und an den einigen Herrn Jesus Christus — et in unum Dominum Jesum Christum“, in höchster Kraft erstrahlt.

„Gott von Gott, Licht von Licht“ — Deum de Deo, lumen de lumine fährt der Text fort. Aus den idealsten Klängen und dem geheimnisvoll stillen Wogen der oberen Blas- und der Streichinstrumente erklingt, wie aus Überirdischem heraus, einfach, edel, licht eine Tenorstimme, welcher der Chor antwortet:

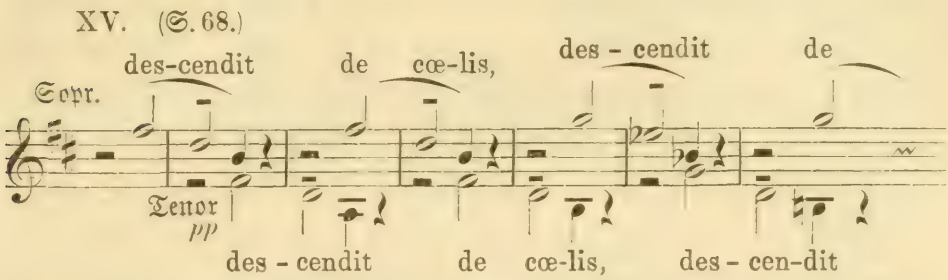
XIV. (S. 63.)



Diese Stelle nebst den ihr folgenden, zählt zu den schönsten Inspirationen der kirchlichen Musik, die hier auf transcendentalem Gebiete stehend die göttlichen Räthsel berührt und sie uns als Ausfluß des Göttlichen fühlbar macht, wie das: „herabgestiegen vom Himmel“ —

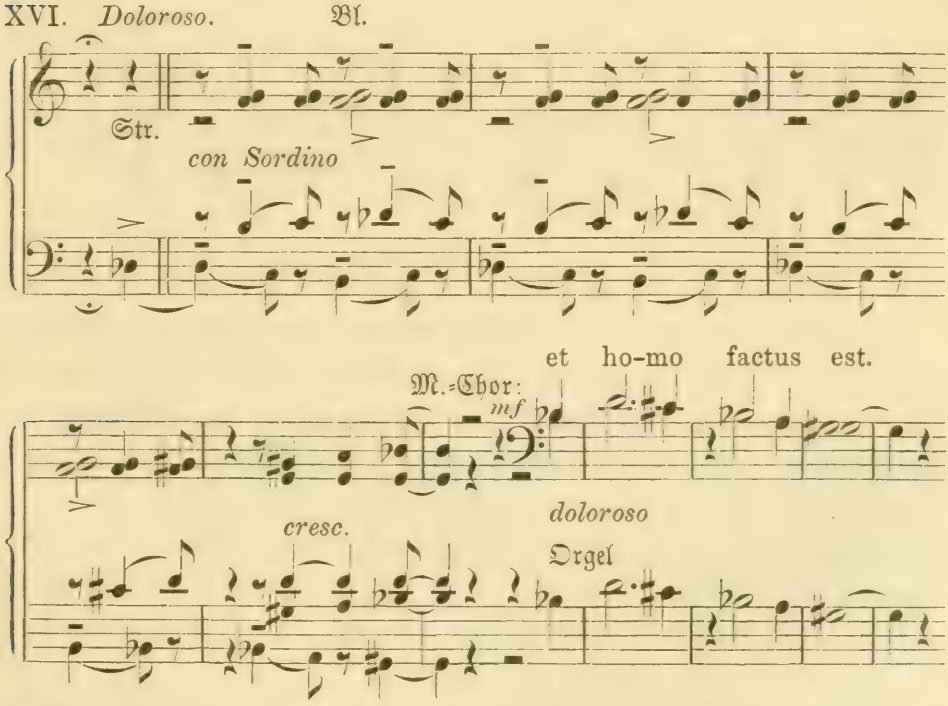
descendit de coelis (Sopran- und Tenor-Solo), das umhüllt von dem Übersinnliches kündenden Aether der Instrumente, melodisch den Text symbolisirt:

XV. (S. 68.)



Ebenso ist die Stelle von dem Mysterium der Incarnation in der Geistigkeit ihrer Harmonien eine der merkwürdigsten. — Mit dem: „und ist Mensch geworden" — homo factus est tritt ein Wendepunkt ein. Die übersinnliche Sphäre hat ihr Ziel erreicht und wir stehen auf dem Erdengrund mit seinen Dornen, seinem Kreuz, dem die Grablegung folgt. War bis da harmonisch die absolute Konsonanz maßgebend, so tritt jetzt die Dissonanz, die Vertreterin der Leiden und Schmerzen, ein. Sie kündigt die Menschwerdung mit folgenden, den Kelch in sich bergenden Takten an: —

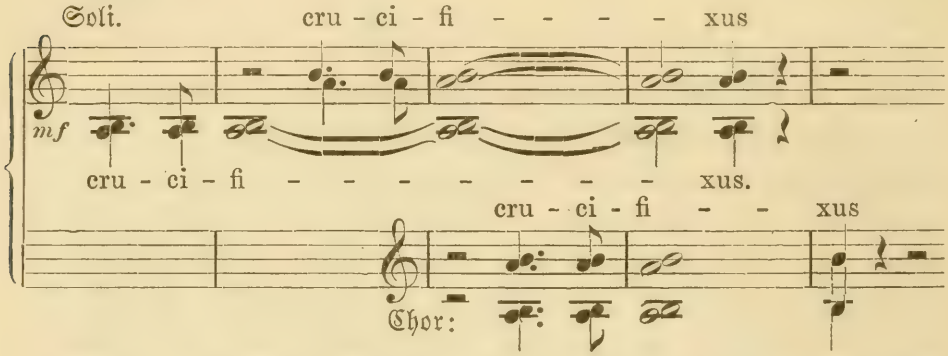
XVI. *Doloroso.* Bl.



Dieselben werden zum Thema des »Crucifixus«, welches das Leiden und Sterben Christi erschütternd zum Ausdruck bringt. Im wesentlichen

ist dieser auf Grundlage obigen Themas, dem Orchester übergeben. Das Thema wiederholt sich auf verschiedenen Tonstufen, wobei seine Synkopen immer schneidender und zuckender, es immer gewaltiger zur Höhe, zur Tiefe wächst —: das Kreuz, das alle Menschheit überragt und die Welt trägt bis an ihr Ende. Und während es sich so aufrichtet, ruft Menschheit und Welt (Soloquartett, Chor und Orgel), gleichsam beschauend und doch wie erstarrt in Klage und Jammer: „gekreuziget" — crucifixus.

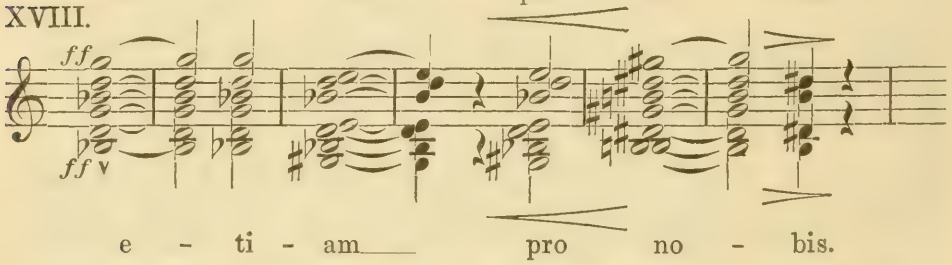
XVII.



Mit dem Orchester schwillt, dreimal das »crucifixus« (ebenfalls auf anderen Tonstufen) wiederholend, der Wechselgesang, worauf sich die Stimmen in dem Ausbruch bitterster Zerknirschung vereinen:

e - ti - am pro no - bis.

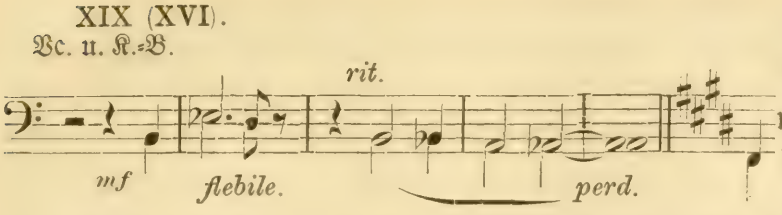
XVIII.



„gestorben für uns" — zugleich schieben sich gewaltsam Harmonien empor — es scheint die Erde zu erbeben, Blitze zu zucken, der Himmel zu dräuen. In diesen sechs Takten gipfelt der Abschnitt der Kreuzigung. Sie fassen die Erhabenheit des Opfers und den Schmerz Derer, für die es gebracht ward und ausrufen: „für uns!" — während ihr Bewußtsein jammernd hinzufügt: »Deum de Deo, lumen de lumine!« (vergl. obige Stelle mit Beispiel XIV) zu wunderbarer Einheit zusammen, die uns wie eine Ahnung der Entsühnung durch den Schmerz überkommt.

„Unter Pontius Pilatus gelitten und begraben", geht der Text weiter — ein stilles Weinen — homo factus est — klingt ihm nach:

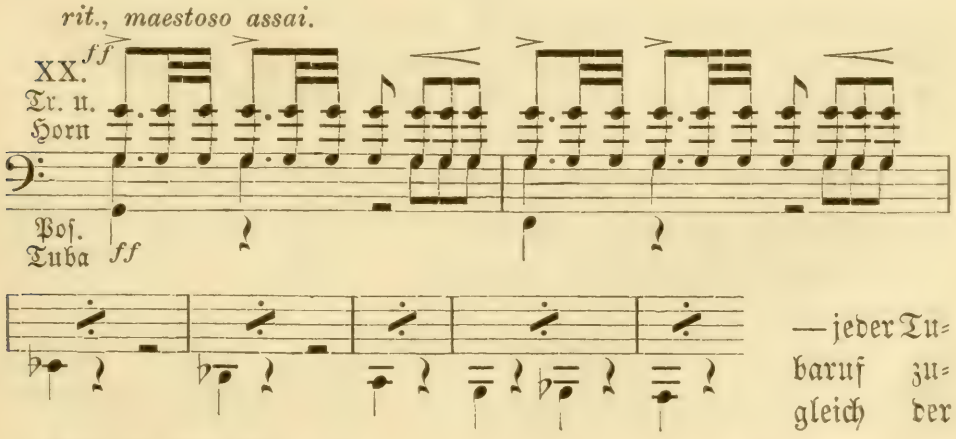
XIX (XVI).



Da schwebt der Ostermorgen schon heran: „und auferstanden am dritten Tag" — et resurrexit tertia die kündet das Gloriamotiv (V) trostbringend den Trauernden — die Besiegelung der göttlichen Sendung des Gekreuzigten. Den die Auferstehung betreffenden Textesworten unterbreitete der Meister die Engelsrufe, den Eingang des Gloria-Satzes. Eine poetisch-tiefe Inspiration, die mit der biblischen Auffassung des Gloria seitens des Meisters korrespondirt. Anfang und Ende des Erdenlebens Christi verweben sich so gleichsam in der Wesenheit ihres Seins.

Das »ascendit in coelum« bewegt sich — gegensätzlich zu dem in geheimnisvolle Atmosphäre getauchten »descendit de coeli« — instrumentalen Glanzes der Höhe zu. Es bildet den Übergang zu dem Abschnitt, der von der Erhöhung Christi, seinem dereinstigen Gericht über die Lebendigen und die Todten und seinem Reich ohne Ende handelt, und mündet in den Anfang des in Pracht und Majestät erklingenden Credosatzes (jetzt Edur). Die Konsonanz steht wieder in Kraft.

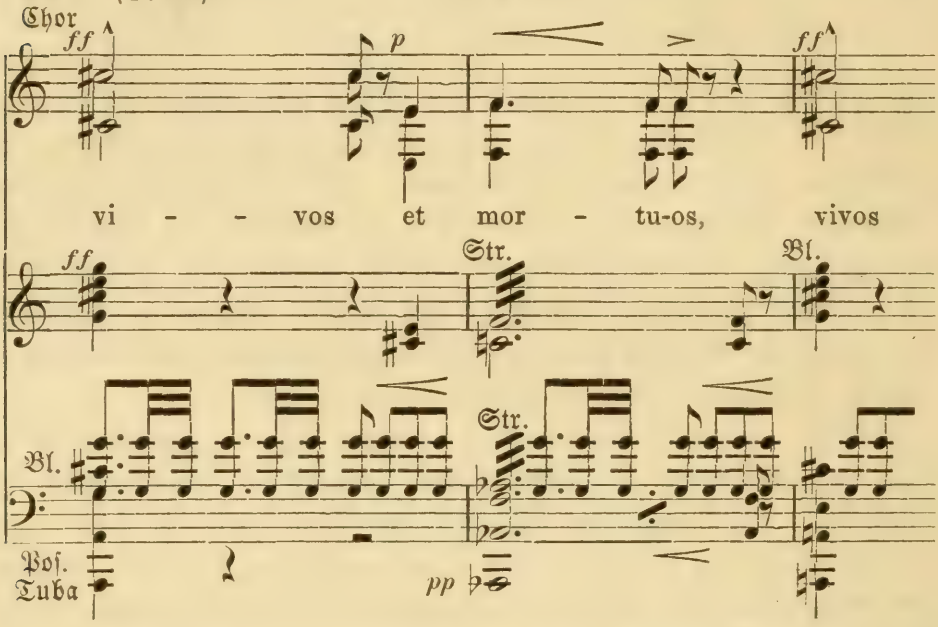
Mit dem Wiedereintritt des Credothemas beginnt der Wiederholungstheil, modificirt nach dem fortlaufenden Text. Gewaltig ist die Wiedergabe der Worte „zu richten die Lebendigen und die Todten" — judicare vivos et mortuos. Gemessenen Klanges singt sie der gesammte Chor in Oktaven, dabei umschmettert von den in eherner Strenge erklingenden Fanfaren des Weltgerichts, in welche erschreckende Tubarufe hineindröhnen:



— jeder Tubaruf zugleich der

Träger eines mächtigen Akkordes, der mit zermalmender Kraft das Richtwort in sich trägt und scheidet: hier die Lebenden — da die Todten:

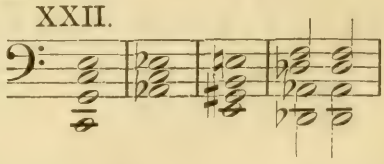
XXI. (S. 80.)



Bei dem Wort »mortuos« erbebt gleichsam die Erde, es scheinen die Gräber sich zu öffnen. Die Rufe und tremoli werden schwächer und verhallen sanft aber bewegt in einem Orgelpunkt (vibr. Vc.), über dem das Credothema in milder Hoheit ertönt und die Wiederholung sich hiermit fortsetzt. Das Zeitmaß bleibt bewegter.

Das „Ich glaube an den h. Geist", entspricht dem „Gott von Gott, Licht von Licht" (XIV). Der die Kirche betreffende Glaubenssatz ist, wie bereits erwähnt, in Fugenform (Allegro militante) ausgedrückt (XIII), und kraftvollen feurigen Charakters. Von überwältigender Feierlichkeit und Kraft ist der Schluß des Credo-Satzes mit der Hoffnung auf das Jenseits. Harmoniefolgen (Dreiklänge) wie aus anderer Welt herüberklingend:

XXII.

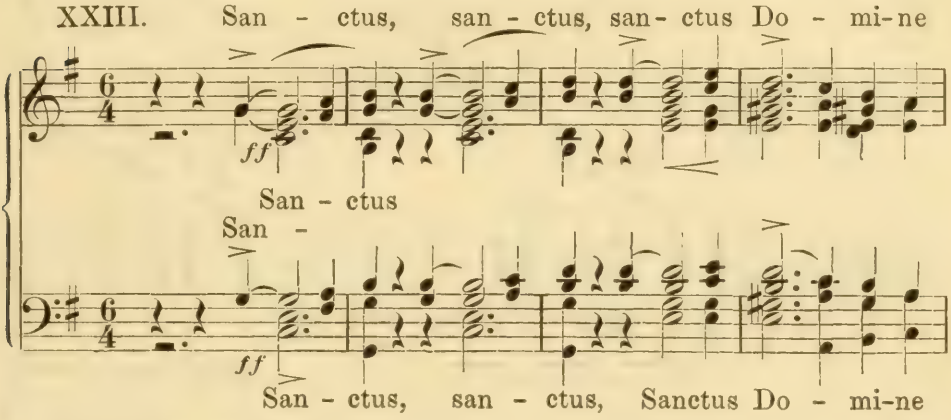


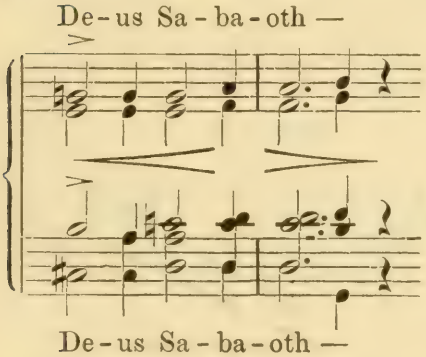
leihen ihr in dreimaliger Wiederholung Ausdruck. Ein „Amen" aller instrumentalen und vokalen Stimmen (Cdur-Dreiklang ohne Terz) beschließt erhaben das Credo.

Sanctus. Andante solenne, Gdur, $^6/_4$-Takt. — Der Anfang des innerlichen, feierlichen Sanctus steht im großen

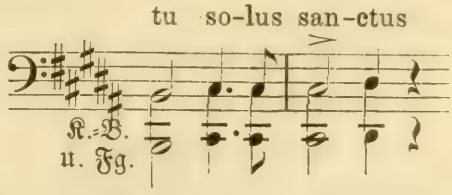
Kontrast zu dem thatkräftig-gewaltigen Credo-Amen. Eine ruhig heilige Flamme steigt das: „Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth" — Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth des Chors, der Orgel, Streich- und Holzblasinstrumente in kirchlicher Feier empor:

XXIII.



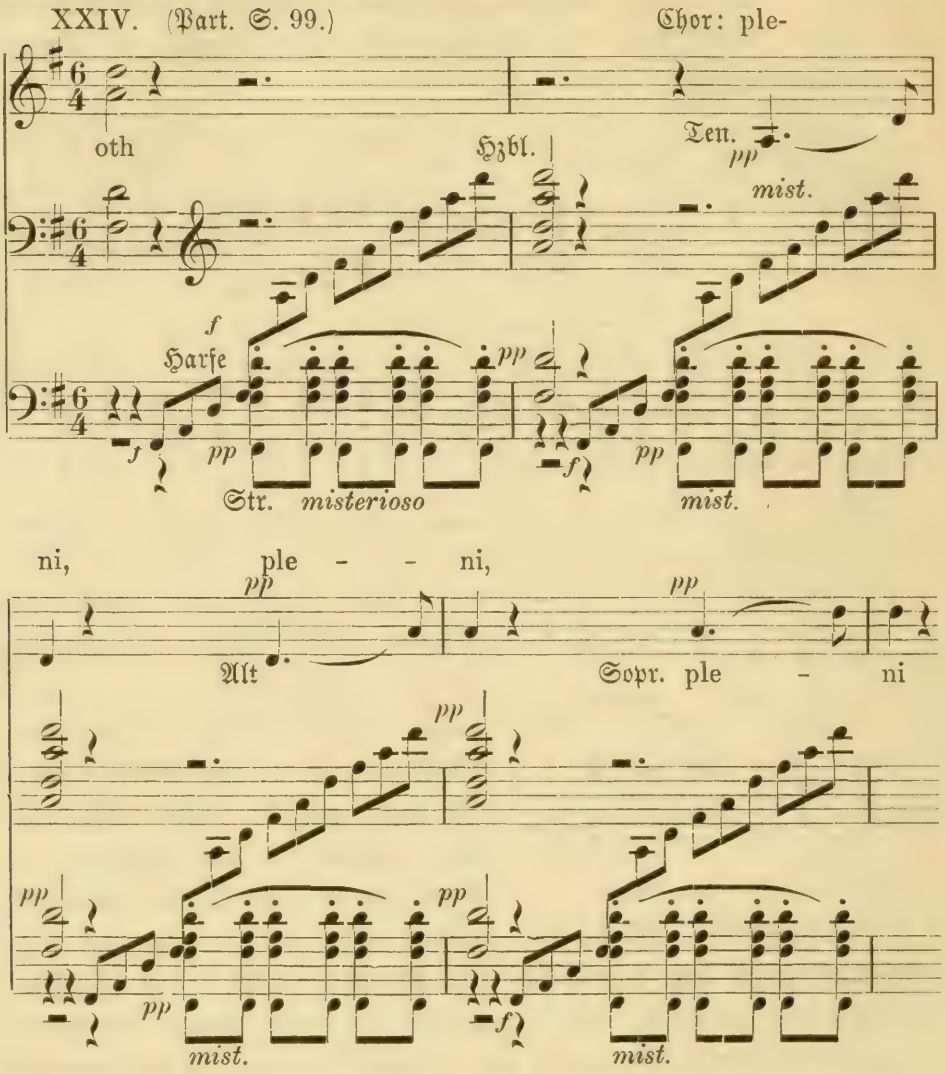


Die Harmonien von dort scheinen wohl herüberzutönen und finden gewissermaßen in dem mächtigen Gefühlsdrang eine Fortsetzung. Die Stimmung jedoch ist eine andere: das Geheimnis des Altars — die Opferung — liegt, wenn auch latent, dazwischen und klingt fort. In diesem Dazwischenliegen aber begründet sich psychologisch die Auffaßung des Sanctus seitens des Meisters, die ebenso eigenartig, wie dichterisch und gefühlswahr die Vorbereitung oder auch Einleitung zur Kommunion — die Stellung des Sanctus im Meßtext — in dem Nachhall findet, welchen der feierliche Akt der Transsubstantiation in dem der Entsühnung entgegen harrenden Gemüth zurückgelassen hat. Das Motiv des Sanctus-Themas liegt im Gloria (Part. S. 42) in den Bässen des gewaltigen: tu solus sanctus Dominus.



Das Sanctus währt nur vierzehn Takte. Es verstummt vor dem übermächtigen des Gedankens: „voll sind Himmel und Erde Deiner Herrlichkeit" — pleni sunt coeli et terra gloria tua. Die Wunder der göttlichen Liebe thuen sich auf, Harfen erklingen, wie Segen

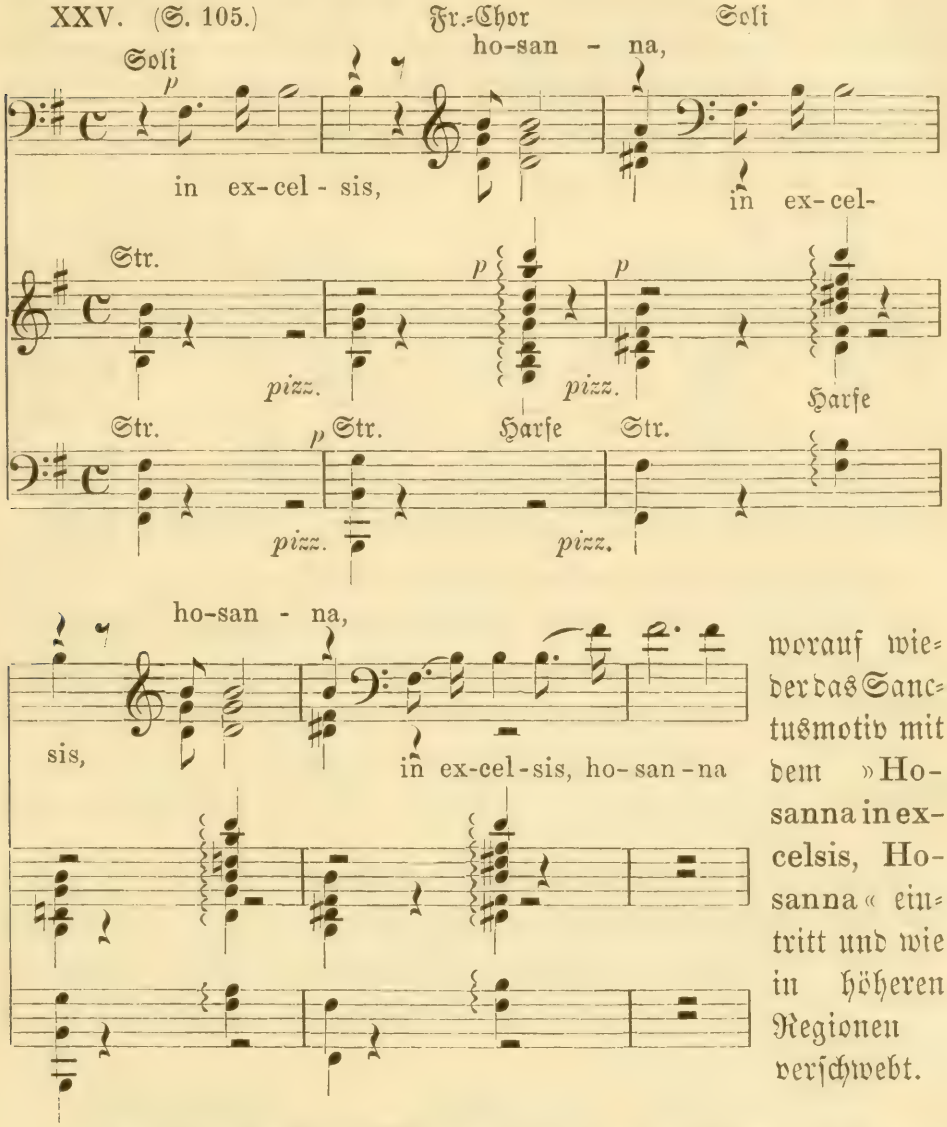
thaut es von oben, und geheimnisvoll schwingt es von Stimme zu Stimme:



— »sunt coeli et terra« murmelt der Beterchor und singt es vom Altare her. Wieder erklingt wie eine Vision das »pleni, pleni.« Deutlicher tritt das Gloriamotiv hervor. Und wie am Eingang des »Gloria« (s. Beispiel V) erzittern die Saiten, das „Ehre sei Gott in der Höhe" durchschwirrt die Luft, während, versunken in die Mysterien des Himmels, der Chor leise: »Hosanna in excelsis« singt, um plötzlich wie aus tiefstem Erwachen mit voller Kraft »Hosanna!« zu frohlocken. Zugleich ergreifen die Posaunen mit dem übrigen Bläserchor das Sanctusmotiv (Nr. XXIII), welches jetzt zum Träger des Hosanna wird. Hehren Klanges, voll Pracht der Harmonien, wie getaucht in goldenen

Glanz, steigert es sich zu extatischer Kraft ($^9/_4$ = Takt, 3 Takte), wonach das Aufleuchten zurücksinkt in die Gluthen des gläubigen Gemüthes. In Verzückung ertönt es:

XXV. (S. 105.)



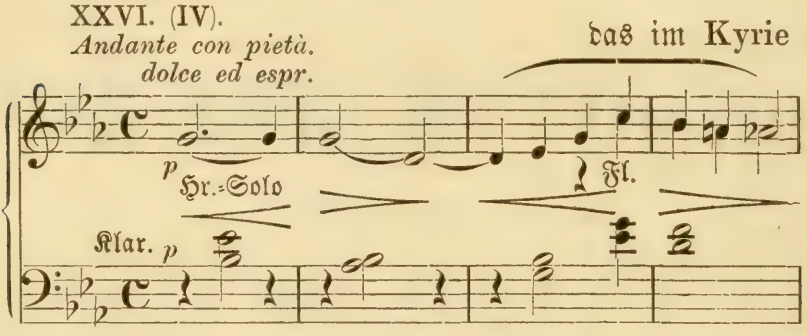
worauf wieder das Sanctusmotiv mit dem »Hosanna in excelsis, Hosanna« eintritt und wie in höheren Regionen verschwebt.

Das Sanctus der Graner Messe steht kirchenmusikalisch einzig da in seiner Mischung von kirchlicher Feier, Poesie, Exegetik und religiöser Extase. Harmonie und Instrumentirung sind hierbei das wundersamste Sprachorgan. Es ist kurz, seine Form einfach, klar, durchsichtig. Das ihm folgende:

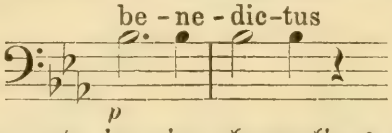
Benedictus, Andante con pietà, Es dur, ist in seinem Gefühlsinhalt der lyrische Ausfluß seiner extatischen Momente. Ganz Melodie, ganz Versenktsein in Demuth und Hingabe an Christus, bildet das Christemotiv (IV) den musikalischen

Grundton, in den alles Sinnen und Fühlen hineinfließt und aus dem heraus sich jede Bewegung entwickelt — „entwickelt" so weit ein in sich ruhendes Gefühl und ein einthemiger Satz Entwickelung zuläßt. — Die Ausführung des vokalen Theiles ist den Solostimmen übergeben, die des instrumentalen den Streichinstrumenten, im Klange durch die Holzbläser gefärbt. Der Satz ist — das Schluß-Hosanna abgerechnet — von zartestem Kolorit. Ein Hornsolo intonirt das Christe eleison:

XXVI. (IV).

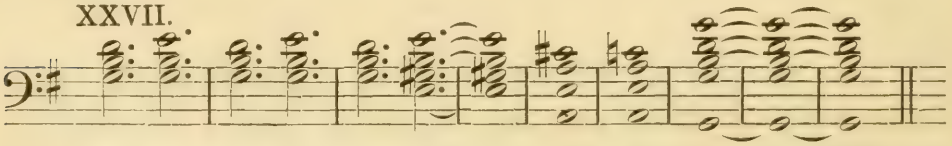


das im Kyrie vom Violoncello gesungen, begleitet von Streichinstrumenten, im fünftaktigen Rhythmus stand, während es hier viertaktig ist, worauf eine Altstimme (dort Tenor) dieselbe Strophe mit den Worten: „Gebenedeiet" — benedictus, benedictus wiederholt. Im innigsten Ergehen lösen die Stimmen einander ab — dazwischen eine Altarstimme:



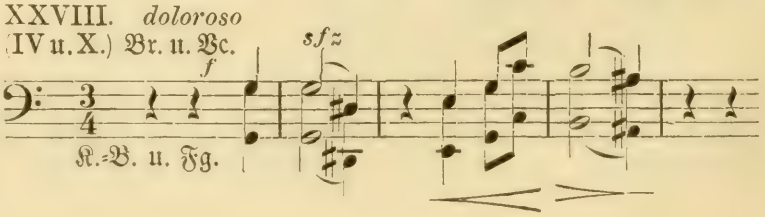
—, bis sie zum Quartett sich verbinden und in ein abermaliges Hosanna! übergehen. Das Hosanna des Sanctus schließt das Benedictus ab, was formell mit dem Meßtext, nach dem das Benedictus der Schluß des Sanctus ist, übereinstimmt. Die eigenthümliche Schlußformel Liszt's lautet harmonisch:

XXVII.



Das Agnus Dei nebst dem Dona nobis pacem — Adagio non troppo, Emoll, $^3/_4$-Takt — ist der letzte Theil der Grauer Messe. Er hebt an:

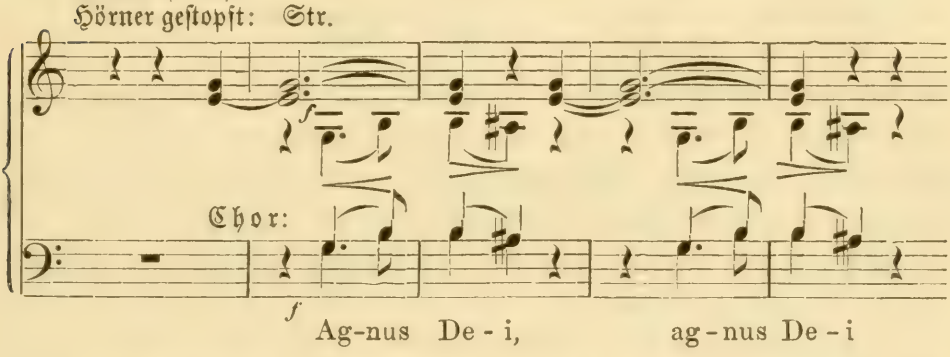
XXVIII. *doloroso*
(IV u. X.) Br. u. Vc.



und kündet mit diesen

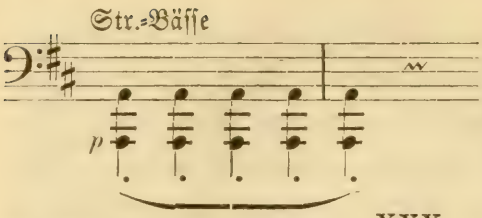
wenigen Tönen den Schmerz und das tiefe Bußgefühl an, das reuevoll sich dem Erlöser naht und, nach den Worten: „O du Lamm Gottes, das du hinnimmst die Sünden der Welt, erbarme Dich unser!“ — Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Vergebung der Sünden erfleht. Der Chor tritt wieder ein, desgleichen alle Instrumentstimmen. Sie verbinden sich mit jenem zum Organ der inneren Bedrängnis und seufzen, flehen und beten mit ihm:

XXIX (VIa).



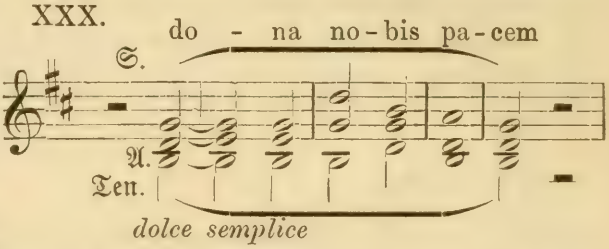
Der gesammte musikalisch-thematische Theil des Schlußsatzes beruht — nach früherer Andeutung — auf einer frei bearbeiteten Rekapitulation der wesentlichen Hauptscenen, auf welche der Meßtext selbst hinweist, insbesondere mit den Themen: IV (XXVIII), V, VI (XXIX), III, I, II, XII. In allen seinen Atomen ist das Agnus Dei in den drei ersten Theilen (Kyrie, Gloria, Credo) der Messe begründet. Es ist kurz — 53 Takte —, aber in jedem Takt von ergreifender Wahrheit, koncentrirt religiösem Gefühl und Ausdruck, formell einfach, durchsichtig und überzeugend.

Nur zweier Momente sei noch speciell gedacht: des „Gieb uns den Frieden“ — dona nobis pacem, und des Schlußes, von denen das eine ein Gefühls-, das andere, ich möchte sagen, ein dogmatisches Moment ist. Beide sind von höchster Art: das erste in seiner einfachen psychologischen Wahrheit, das zweite als Logik des gläubigen Geistes. Nach des Meisters Wiedergabe ist das »Dona nobis pacem« zweifach: ein Beten zum Frieden, und der Friede selbst, der wie eine himmlische Erscheinung in das menschliche Gemüth einzieht, oder auch mit anderen Worten: die selige Ruhe des Gemüths, die aus dem Versenken in Gebet hervorgeht. Diesen Proceß drückt der Meister — Allegro non troppo — durch einen Orgelpunkt aus, der instrumental über bebendem Basse:

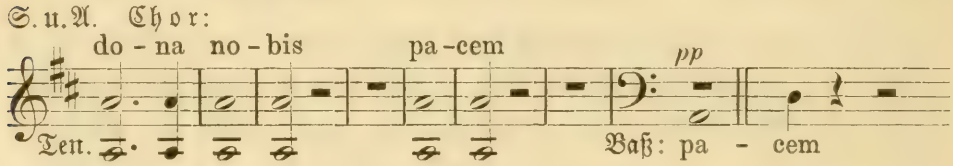


mild und trostreich das Christemotiv (Hornsolo, 4 Takte) bringt. Das betende Wort (Solostimmen a capella):

XXX.

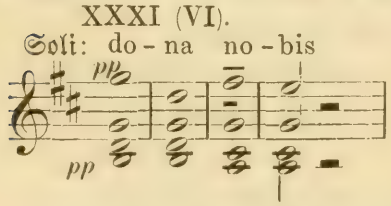


unterbricht ihn, worauf er in gleicher Weise fortfährt und der Wechsel von trostschöpfender Ruhe und bittender Hingabe allmählich in sich verhaucht — kirchlich verhaucht. Denn auch hier, bei diesem so einfach und naturwahr gegebenen Vorgang, der ebensowohl im stillen Kämmerlein wie unter Gottes freiem Himmel sich vollziehen kann, fühlen wir uns an geweihtem Ort: das Verhauchen des Gebets, dem Chor in Oktaven übergeben, vollzieht sich in liturgischer Form:



Mit dem Eintritt des d löst sich der Orgelpunkt. Beschleunigten Tempos — Allegro mosso — steigt unter leise vibrirenden Bässen das Gloriamotiv empor, aus dem, friedselig umspielt von der Pastoralfigur (VI), auf den Tönen der Engelsverkündigung das:

XXXI (VI).

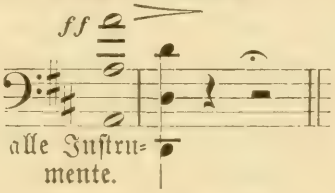


ertönt.

Wie diese Stelle ist der Schluß von eigenartigster Inspiration. Nachdem im weiteren Fortgange des Satzes das »Dona nobis pacem« der Solostimmen choralartig (D dur) abgeschlossen, tritt Segen spendend der Anfang des Kyrie (I) ein, zu dessen dreimaligem D der Frauenchor in Oktaven die Bitte liturgisch zum Ausklingen bringt. Das Kyrie setzt sich fort. Auf reinem Dreiklang ohne Terz erklingt anstatt der Worte »Kyrie eleison«: »Amen«. So, — Gott zum Fundament — setzt es leise ein, bei jeder Wiederholung verstärkt durch neu hinzutretende Stimmen, bis alle, vokale und instrumentale, über dem erhabenen Wogen des

Basses in einem All-Amen ertönen. Der Satz könnte auf seiner Kyriegrundlage, ideell genommen, füglich schließen, aber er bricht einen Moment ab, und die Posaunen intoniren in voller Kraft und Stärke: „Ich glaube" — credo! (XII) — und: „Amen, Amen" ruft die Christenheit in den mächtigen Klängen des Credo-Themas.

Mit diesem großartigen Zug meßtextlicher Erfassung endet die Graner Messe. Ihr Schlußwort heißt:



Die erste Aufführung der »Missa solemnis« von Fr. Liszt fand am 31. August 1856 zur feierlichen Einweihung der Basilika zu Gran statt. In Gegenwart der mit großem Gefolge erschienenen K. K. Majestäten von Österreich-Ungarn, der kirchlichen Würdenträger und Magnaten des Landes, zahlreicher Musiker und Vertreter der Presse von auswärts, unter dem Donner der Geschütze begann die Ceremonie der Einweihung früh um 9 Uhr. Ihr folgte Predigt und Hochamt. Letzteres celebrirte persönlich der Kardinal-Primas, Erzbischof zu Gran, Johann Szitovsky, begleitet von den Klängen der Graner Messe, dirigirt von dem Meister selbst.

Die Messe war nicht ohne Hemmnisse und Mißhelligkeiten zur Aufführung gelangt; letztere stand sogar noch einige Monate vor der Einweihungsfeier in Zweifel. Dem Berichte von Pest, wo das Werk einstudirt wurde und die Vorarbeiten Liszt seinem Freunde, dem Grafen Leo Festitics anvertraut hatte,[1] gelangten zu Gunsten einer Kantate von diesem nach Gran, daß es von mehrstündiger Dauer, übergroße Schwierigkeiten böte und sich nicht zur Einweihungsfeier eigne[2]; auch seine Kirchlichkeit machte man ihm streitig. Allein es hätte nicht einer Deputation des Konservatoriums bedurft, um den Fürst-Primas für die Messe, der ein Brief des Meisters eine knappe einstündige Dauer zusprach, zu bestimmen und die Einladung zur Direktion definitiv

1. Graf Leo Festitics stand damals an der Spitze der Verwaltung des ungarischen Nationaltheaters und gebot über die wesentl. musik. Kräfte Pests.

2) „Magyar Sajtó" vom 2. Juli.

an ihn ergehen zu lassen. Ohne diese würde Liszt zweifelsohne sein Werk zurückgezogen haben, da es — wie er äußerte — sich dabei um „einige nicht übliche Bagatellen, wie Accent, Andacht, Geist ꝛc." handle. Im vollen Bewußtsein des Werthes seines Werkes schrieb er damals an Edm. Singer, an einige „Striche" knüpfend, die er zur Kürzung der Messe zur Graner Festfeier gemacht:

> „Blos bin ich nicht gesonnen, ungeachtet manchen vorsichtigen Rathes, meine Messe und mich selbst ganz zu streichen, umsoweniger als sich bei dieser Gelegenheit meine Freunde und Landsleute so vortrefflich und liebenswürdig für mich gezeigt haben. Ich bin ihnen deswegen schuldig, den thatsächlichen Beweis zu liefern, daß mir ihr Vertrauen und ihre Sympathie nicht gänzlich unverdient zu Theil geworden ist — und mit Gottes Hilfe soll dies auch unumstößlich dargelegt sein!"

Schon am 12. August traf Liszt in Pest ein und übernahm das Einstudiren seiner Messe. Mit nur 90 Sängern — Chor- und Orchesterpersonal 140 Personen — führte er den Beweis ihrer Durchführbarkeit bezüglich der technischen Schwierigkeiten, wie bezüglich der Zeitdauer[1]). Für ihre Kirchlichkeit hatte die Messe selbst zu sprechen. Auf Wunsch des Klerus fanden in Pest zwei öffentliche Generalproben im Prunksaal des Museums am 28. und 29. August statt, die sehr gelangen und dem Werke enthusiastische Sympathien errangen.

Auf der Donau fuhr der Meister am 30. August früh mit dem gesammten Musikerpersonal nach Gran. Um 10 Uhr begann die Hauptprobe in der Basilika. Sie fiel unbefriedigend aus. Die Akustik des neuen Baues war schlecht — Pause um Pause mußte gemacht werden, um die Töne, die chaotisch in einander schwirrten, in der Kuppel verklingen zu lassen. Die Entmuthigung kam der Verstimmung nahe, als sich erwies, daß in Gran kein Quartier für die Musiker war und sie bei heftigem Sturm die Nacht auf dem allerdings bekränzten Schiffe verbleiben mußten, nicht Speise, nicht Trank, nicht Licht an Bord. Der Meister, der „zu Land" einquartirt werden sollte, blieb bei seinen Musikern und verbrachte die Nacht in einer Kabine. Trotz allem Ungemach gelang die Aufführung besser, als man nach der Probe

---

1) Bei der Graner Aufführung betrug dieselbe 42 Minuten. Die daselbst vorgenommenen Kürzungen sind in der Partitur-Ausgabe der Graner Messe angegeben.

hoffen durfte. Die Akustik wirkte bei gefülltem Raume nicht mehr geradezu zerstörend; einzelnes sogar, wie die Weltgerichtsposaunen — der Meister hatte seinen Große mitgenommen[1]) — wirkte überwältigend; aber im Ganzen konnte das Werk nur eine mittelmäßige Aufführung erreichen. Der Eindruck, den es machte, war sehr getheilt. Dem Kaiser mißfiel die Messe, die Weltgerichtsposaunen namentlich. Der Primas dagegen war ergriffen und entflammt. Liszt selbst war verstimmt, aber beleidigt war er von der Rücksichtslosigkeit bezüglich der persönlichen Aufnahme. Zu der an diesem Tage stattfindenden Kaisertafel war er nicht hinzugezogen, die Botschaftstafel konnte in diesem Augenblick keine Bedeutung für ihn haben. Er entfloh ihr Morgens und kehrte nach Pest zurück. Hier fand er volle Genugthuung in einer abermaligen Aufführung der Messe in der Pfarrkirche am 4. September. Sie erfüllte alle Erwartungen, die er von seinem Werke gehegt. Ergriffen, weinte er.

An Eduard Liszt schrieb er folgenden Tags:

— — „Ohne Übertreibung und in aller christlichen Bescheidenheit kann ich Dir sagen, daß manche Thränen geflossen sind, und daß das sehr zahlreiche Auditorium (die Kirche der Stadtpfarrei war gedrängt voll) sowie das ausführende Personal sich mit Leib und Seele in meine Anschauung der heiligen Mysterien der Messe hinaufgeschwungen hatten .... und alles und alles nur ein demüthiges Gebet zu dem Allmächtigen und dem Erlöser war." —

In jenen Tagen religiöser Hochwellen sprach Liszt bei einem, ihm von Mitgliedern des Pester Franziskanerklosters gegebenen, Festmahl in gehobener Stimmung seine Sympathien für den Franziskanerorden aus, hinzufügend, daß er es als eine Ehre empfinden würde, ihm verbündet zu sein. Nach einigen Monaten[2]) empfing er das Diplom resp. Urkunde als Tertiarier dieses Ordens.[3]) In voller Würdigung der kirchenmusikalischen Bedeutung der Graner Messe und des Genies ihres Schöpfers, als auch in dem Verlangen dem kirchlicherseits für das Land großen Akt der Einweihung des Doms — einem zweiten St. Peter — ein bleibendes Monument zu sichern, veranstaltete der Kardinal-Primas

1) Große hatte auch die Messingbläser für die Messe geschult.

2) Irrthümlicherweise gab Frau Fürstin v. Wittgenstein durch Dr. J. Brichta das Jahr 1858 als die Zeit der Ordensaufnahme Liszt's an. (Vergl. „Budapester Tageblatt", December 1886).

3) S. II/1. Band d. W S. 126.

Johann Szitovsky, daß die Messe auf Staatskosten gedruckt werden solle,[1]) was seitens der K. K. Staatsdruckerei zu Wien geschah. Die Herstellung dehnte sich in Folge mancher Änderungen, kleiner und größerer Zusätze (wie z. B. die h. Geist-Fuge), die Liszt von Druckbogen zu Druckbogen vornahm, fast anderthalb Jahre aus.

Die nächste Aufführung der Graner Messe war in Prag zur St. Wenzel-Feier, dem Schutzpatron der Stadt, am 28. September desselben Jahres, geleitet vom M.-D. Skraup. Der Meister war zugegen; die Aufführung war eine verfehlte — aber es gelang ihm, A. W. Ambros für die von ihm vertretenen Ideen, welche dieser zu bestreiten geneigt war, zu gewinnen. Sie wurde ferner in Wien (am 22. und 23. März 1858), sodann abermals in Pest (am 10. und 11. April 1858), in Leipzig (1859), in München (am 29. November 1859), in Amsterdam (1863 und 23. April 1866), in Paris (am 15. März 1866) u. s. f. öffentlich zu Gehör gebracht.

Über keines der Werke Liszt's ist so viel polemesirt worden, wie über dieses. In ihm spitzten sich gleichsam die gegnerischen Pfeile zur äußersten Schärfe. Fachschriften, Broschüren, Tagespresse betheiligten sich am Kampf für und gegen der Hauptsache nach dreier sie betreffender Fragen: ob die Festmesse religiösen Geistes? ob ein musikalisch-dramatischer Kirchenstyl mit den Ideen der Kirche vereinbar? ob die Festmesse sich der Missa solemnis von Beethoven anschließe? Die Diskussion leitete Zellner's Broschüre[2]) ein, die historisch einen Ehrenplatz neben der Graner Messe wohl für immer behaupten wird. Der Fortschritt der Zeit beantwortete allmählich sämmtliche Punkte zu Gunsten des großen Werkes — obgleich noch heute eine große Strömung seitens der reformatorischen Bestrebungen der Cäcilienvereine dem Style Liszt's im Princip widerspricht, indem sie sich auf den a-Capella-Styl stützt und Liszt's Kirchenwerke dem Koncertsaal zu überlassen sucht.

---

1) Ein im Liszt-Museum zu Weimar sich befindendes Briefkoncept Liszt's an den österreichischen Kultusminister Freiherrn von Bach, abgedruckt im II. Band (Nr. 397) der von La Mara herausgegebenen „Franz Liszt's Briefe" (1893 Breitkopf & Härtel) hebt diese Thatsache nicht auf. Zweifellos erfüllte er nur eine Formalität.

2) „Über Franz Liszt's Graner Festmesse ꝛc." (Wien, Manz & Co. 1858).

Doch das sind Dinge, die der Zeit, die unaufhaltsam weiterschreitet, richtet und rechtet, anheimfallen.

Damals beschäftigte jedoch nicht ausschließlich die kirchliche Stylfrage die öffentliche Meinung. Auch den musikalischen Theil der Festmesse focht man an. Man wollte nicht den logischen Faden der Harmonie, nicht die Dissonanzlösungen finden. Dieser letztere Vorwurf traf Liszt einstimmig seitens der Kritik in Paris nach der Aufführung der Messe in der Kirche St. Eustache am 15. März 1866. Dissonanzführungen und ihre Auflösungen, wie sie beziehungsweise Beispiel VIII und XVII angedeutet, entgingen ihr. Da lud der Meister die gesammten Kritiker — unter ihnen d'Ortigue — zu sich ein. Die Partitur in der Hand, zwang er sie, die Auflösung jeder Dissonanz von ihm sich nachweisen zu lassen. Sie verstummten. — Gegen Napoleon III. sprach er damals das scharfbezeichnende Wort: daß man seine Graner Messe „mehr kritisirt als gehört" habe.

Im Ganzen war Liszt gegenüber den Angriffen der Kritik kaltblütig. Über diesen Fall aber äußerte er sich ein Jahrzehnt später gegen mich, noch in der Erinnerung erregt: es habe ihm weh gethan, d'Ortigue's wegen. „Er mußte wissen, wie ernst ich die Kunst nehme — er kannte mich von Jugend an." Dieser Vorgang und Löwy's Verleugnung blieben in ihm haften.

XX.

Liszt's Eintreten in die kirchenmusikalische Reform (Schluß).

Messen und Psalmen.

Die Richtungen der Kirchenmusik Liszt's. Die Missa quatuor vocum ad aequales. Die Missa choralis. Die Ungar. Krönungs-Messe. Requiem. — Der 13., 137., 23., 18., 116. und 119. Psalm, und deren erste Aufführungen. Charakteristik der Psalmen. — „Die Seeligkeiten".

Von dem Zeitpunkt der Graner Festmesse an wandte sich Liszt's Genius mehr und mehr der religiösen Tonkunst zu, in welcher — wie das vorige Kapitel es erwähnt — die großen und vielseitigen Aufgaben seiner künstlerischen Thätigkeit gipfeln und ihr Endziel finden sollten. Der Schwerpunkt seines kirchenmusikalischen Schaffens scheint allerdings der Romperiode des Meisters anzugehören, die Wurzeln dieses Schaffens aber liegen alle in Weimar.

Abgesehen davon, daß die Missa solemnis hier entstanden, auch abgesehen davon, daß Plan und Anfang der beiden Oratorien „Christus" und „H. Elisabeth" hier ihren Ursprung gefunden, so zeigen auch seine Kirchenkompositionen des Weimaraner Zeitabschnittes ganz entschieden die Richtungen an, in welche sein künftiges kirchenmusikalisches Schaffen sich getheilt: die eine, gleichsam in Form und Geist durch die römisch-katholische Liturgie normirt, fand ausschließlich im kirchlichen Kult ihren Zweck; die andere, dem religiösen Gefühl als solchem, ohne andere künstlerische Rücksicht als die im Stoff begründete, entsprungen, trägt ihren Zweck in sich selbst und gestaltet sich dem entsprechend. Dort liegt eine kirchliche Bindung vor, hier das dichterische Walten des religiösen Geistes — dieser bindet oder auch begrenzt hier. Die eine wurzelt im Kultus, die andere gipfelt im Oratorium. Es dürfte darum

nicht inkonsequent sein, diese ganze zweite Gattung als „oratorische" zu bezeichnen.

Jene erstere Richtung findet in allen Einzelfasern ihrer Ausbreitung den Koncentrationspunkt in der Festmesse. Nimmt man Liszt's gesammte Kultuswerke und durchforscht sie mit den musikalischen und ästhetischen Faktoren der „Graner", so wollen sie uns fast wie einzeln zu Neugebilden der Kunst verkörperte Ausstrahlungen dieser bedünken. Sie stehen alle unter ihrem Princip —: die Missa choralis, die Krönungs-, die Todtenmesse, der XVIII. Psalm, die Sieben Sakramente; desgleichen die kleineren in den Dienst der Kirche gestellten Chorgesänge. Bei mehreren seiner Orgelstücke: der Orgelmesse, dem Orgel-Requiem u. a., trifft das Gesagte ebenfalls zu.

Im Verlauf ihres Entstehens ziehen die Kultuswerke Liszt's ihrem Charakter der Kirchlichkeit immer festere, ja strenge Linien der Objektivität. Hiebei nähern sie das Akkordprincip mehr und mehr der kirchlichen Forderung einerseits, und anderseits leiten sie die kirchliche Diatonik mehr und mehr in das Wesen der Innerlichkeit des modernen Harmoniesystems, derartig, daß eine Vereinigung beider zur Einheit entsteht, in welcher das Princip des Fortschrittes gleichsam objektiv geworden erscheint.

In den gesammten Messen ist das kirchlich-dramatische Princip festgehalten.

Liszt hat fünf Messen komponirt: die Missa quatuor vocum ad aequales (2 T.-T. und 2 B.-B.) concinente organo, — die Graner Festmesse, — die Missa choralis quatuor vocum concinente organo, — die Ungarische Krönungsmesse, — das Requiem für Männerstimmen (Soli und Chor) und Orgelbegleitung. Man sprach mehrfach von einer sechsten Messe, einem Requiem auf den Tod Maximilians I. von Mexiko, was jedoch eine Verwechslung mit dem Marche funèbre en memoire de Max. I., einem Klavierstück des III. Bds. der Années de Pélerinage, ist.

Die älteste der Messen ist die Missa quatuor vocum ad aequales[1]). Ihr Entstehungsjahr läßt sich nicht mit Sicherheit festsetzen[2]), doch dürfte sie um die Zeit des Besuches Liszt's bei dem Pater Albach in Eisenstadt (1848, S. 31), dem

1) Edirt 1848 (?) —: T. Haslinger in Wien.
„ 1853 —: Breitkopf & Härtel.
„ 1871 —: „ „ „

2) R. Pohl nennt das Jahr 1840.

er außer seinem Pater noster und Ave Maria auch ursprünglich die Messe gewidmet,[1] komponirt sein. Der Meister unterzog sie mehrmals seiner Revision, als auch einer stellenweisen Neugestaltung mit manchen Zusätzen (1852, 1858, 186?). Eng an den Text (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus nebst Post elevationem — dem Benedictus — und Agnus Dei) hingegeben, ist die männerstimmige Messe äußerst knapp und einfach, voll Kraft und Schwung — ein durch und durch kirchliches Werk, dessen scharf gezeichnete Grundzüge den Typus der reformatorischen Ideen Liszt's tragen. Gelegentlich einer von Joh. Herbeck in Wien beabsichtigten Aufführung derselben — sie fand am 23. Okt. 1859 in der Augustinerkirche vom Männergesang-Verein ausgeführt, statt —,[2] schrieb ihm der Meister in Bezug auf eine solche (Januar 1857):

„ — und dann über Alles religiöses Vertiefen, Versenken, Aufgehen, Verklären, Umschatten, Beleuchten, Beschwingen, — mit einem Worte katholische Andacht und Begeisterung. Das Credo muß felsenfest wie das Dogma erklingen; das Sanctus geheimnisvoll und wonnig schwimmen; das Agnus Dei (wie das Miserere im Gloria) sanft und tief elegisch accentuirt werden, mit dem innigsten Mitgefühl der Passion Christi; und das Dona nobis ruhig, versöhnend und glaubensvoll dahinschweben wie duftender Weihrauch. Der kirchliche Komponist ist auch Prediger und Priester, und wo das Wort für die Empfindung nicht mehr ausreicht, beflügelt und verklärt es der Ton."[3]

Die Missa choralis quatuor vocum concinente organo[4] entstand (1859) gleichfalls in Weimar,[5] fand aber ihre Ausführung in Rom. Sie ging ebenfalls aus den rituellen Aufgaben hervor und hält sich eng an das Stoffliche ohne musikalische Umschweife und Nebenwege. Im hohen Grad eigenartig, tief empfunden, in ihrer Stimmführung kühn, in ihren Harmonien streng, markirt

---

1) Siehe: „Franz Liszt's Briefe" II. Bd. Nr. 362.

2) Es sei hier darauf hingewiesen, daß Joh. Herbeck, damals nach der Orgelstimme die Messe instrumentirt, d. i. mit Blasinstrumenten, zu vollster Zufriedenheit Liszt's, eingerichtet hat, und sie sich in Folge dessen sowohl zu größeren wie kleineren Aufführungen eignet. Diese Bearbeitung ist noch unedirt — hoffen wir, daß sie der Öffentlichkeit nicht zu lange entzogen bleibt.

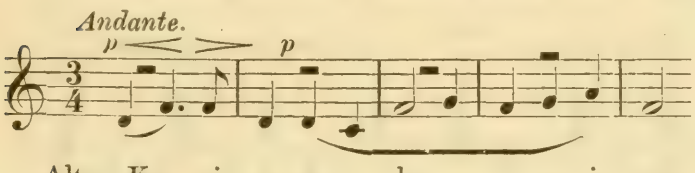
3) „Johann Herbeck. Ein Lebensbild von seinem Sohne Ludwig." Wien, Gutmann 1855.

4) Edirt 1869 —: C. F. Kahnt.

5) Es ist dieselbe, welche R. Pohl mit der Bezeichnung „im Gregorianischen Styl" anführt.

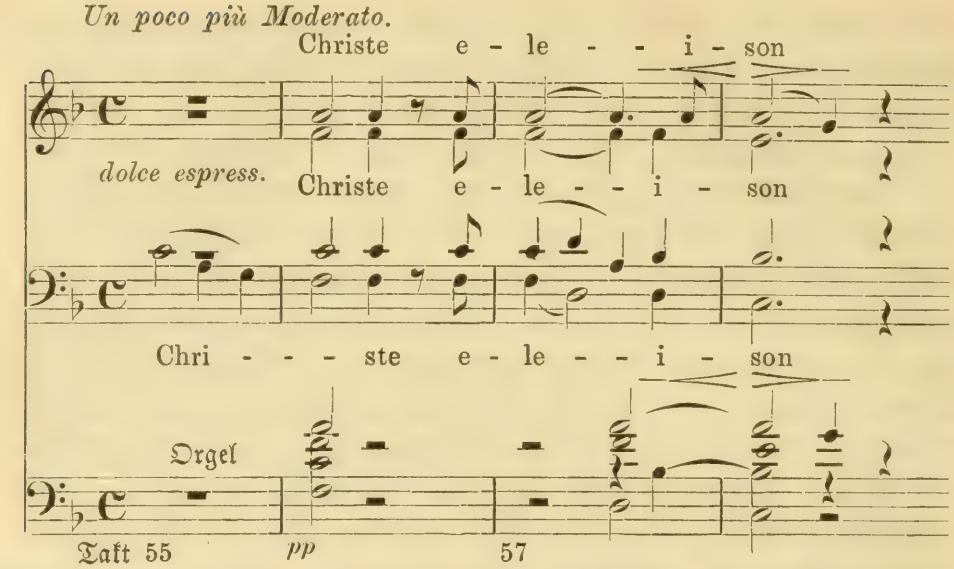
diese Schöpfung die Stellung, welche Liszt's Kirchenmusik zum gregorianischen Choral einnimmt, und erstrebt zugleich eine Vereinigung der Strenge des altrömischen Styls mit den von ihm gegebenen Principien. Ein überaus kühnes Beginnen! — aber ein Werk voll Tiefe und Größe des Ausdrucks, so einheitlich in sich, so einfach und durchsichtig in der Form, so ganz aus einem Guß, daß vorübergehendes Hören die immense, hier gelöste Aufgabe kaum ahnen läßt, um so deutlicher aber spricht die Partitur und tieferes Eingehen in den Geist derselben. Nur die Herbe des Klanges, die da und dort als Folge der unerbittlichen harmonischen Logik des Meisters das Ohr wie die Linienstrenge der alten Maler das Auge, befremdet, läßt auch dem flüchtigen Hörer die Vermuthung aufsteigen, daß es sich hier noch um anderes handele als um Musik zum Hochamt. Auch die schwierige Intonation, die ein Gelingen dieser Messe ungeschulten Chören schwer erreichen läßt,[1]) ist eine Folge des idealen Standpunktes ihres Schöpfers.

Die oben erwähnte Vereinigung legt voll und deutlich schon das »Kyrie« dar. Sein Hauptthema ist ein gregorianischer Choral, der auf den Calvarienberg hindeutet und dessen Worte: „Wir erleiden gerechte Strafe“[2]) der Kreuzesscene entnommen sind. Auf dieses Thema baut sich das Kyrie eleison des Kyriesatzes in einer Fuge auf; zugleich zeigt es den Zustand der Seele der Gott Suchenden an. Eine bedrückte Stimmung liegt über diesem Satz und vermengt sich mit der Strenge der Linien der dramatisch gestalteten Fuge, deren flehende Beterrufe sich zu Christus flüchten. Die Fuge weicht nicht von der altkirchlichen Tonart (D-dorisch) des Themas, dessen harmonische Konsequenzen schneidend-herb den Urtext desselben gleichsam zur Gegenwart umschaffen. Nach ihr legt sich das homophon in F dur erklingende Christe eleison trotz inbrünstiger Bitte um Erbarmung wie Himmelsthau aufs

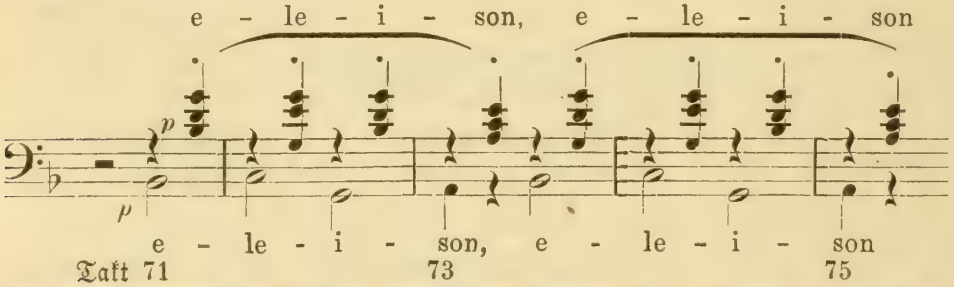


1) Treffliche praktische Winke zum Einstudiren der Missa choralis für Chorleiter giebt aus seiner eigenen Dirigentenpraxis W. Widmann, „N. Z. f. Musik“ 1890 Nr. 14—17, auf welchen Aufsatz ich nachdrücklich hinweisen möchte.

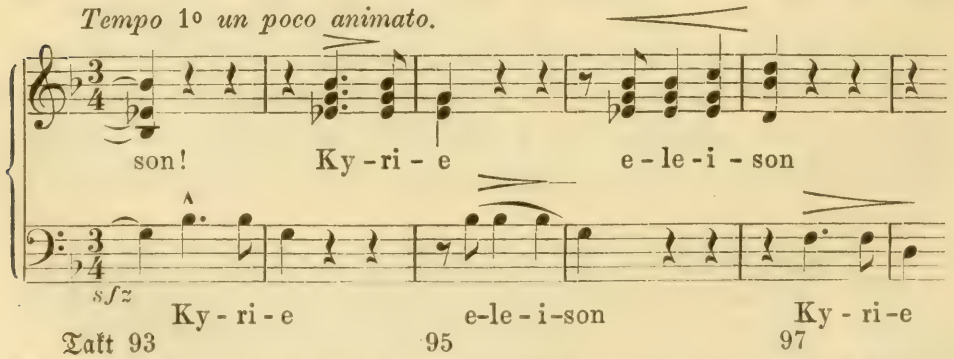
2) Nach W. Widmann. Ebendaselbst.



Herz. Mit gesteigerter Innigkeit wiederholt sich dieselbe einigemale, aber die Seele wird nicht frei: stockenden Athems folgen die Oberstimmen dem eleison des Basses (vordem die Tenorstimme des 57. Taktes):



die Orgel tritt bei und stützt die Stimmen, welche nun im fugischen Nacheinander in das vom Baß wieder aufgenommene Christethema (55. Takt) eintreten, um alsdann in die Wiederholung des Kyrie eleison zu münden. Responsorisch erklingen die Rufe, an denen die Orgel theil nimmt. Takt 93 vereinen



sich die Stimmen abermals polyphonisch, jetzt zu einer mächtigen

Steigerung, deren Schrei nach Erbarmen der inneren Erschütterung und Hülfsnoth Ausdruck giebt. Wieder tritt das Zagen ein (Takt 71 u. f.), aber es hat einen zuversichtlicheren Klang. Der Schluß (D dur) erfüllt uns bereits mit der Ahnung des jauchzenden Gloria.

Gleich dem Kyrie gleicht jeder folgende Satz der Missa choralis einem Gestalt gewordenen Princip, welches reformatorisch der zukünftigen Kirchenmusik ein lebensfähiges Reis eingepflanzt hat.

Dasselbe ist auch von der Ungarischen Krönungs-Messe[1]) (komponirt in Rom 1866/67) auszusagen. Sie reiht sich nicht allein vom Standpunkt der ungar.-nationalen Musik den bahnbrechenden Werken ein, wie unser ihr gewidmetes Kapitel es dargelegt hat —: vom rein kirchenmusikalischen Standpunkt aus enthält sie dieselben neugestaltenden Principien wie die übrigen Messen des Meisters, und steht an Werth und Bedeutung keiner nach.

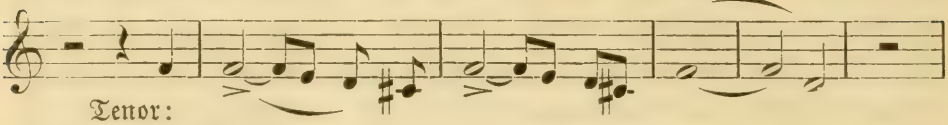
Man ist allerdings ungarischer-, wie deutscherseits geneigt, sie als ein „Gelegenheitswerk", nicht im Göthe'schen: im vulgären Sinn, aufzufassen. Das ist entschieden ein Irrthum. Was „Gelegenheit" an ihr ist, fällt dem Königsmantel zu, aber der ist echt in seinem Glanz. Muß man auch zugestehen, daß die Ung. Krönungs-Messe als Kultuswerk sich auf keinen andern Landesboden verpflanzen läßt, so ändert das nichts am Wesentlichen der hier gelösten Doppel-, ja Tripelaufgabe, welche einen specifisch nationalen Charakter mit dem Kultus- und Kunstwerk zu einem Organismus vorführt, der in der ihm gegebenen Gestalt in jedem seiner Glieder kraft- und lebensvoll ist.

Ebenso läßt sich nicht verkennen, daß sie, abgesehen von der Gluth ihres nationalen Temperaments und ihrer heroischen und ritterlichen Eigenschaften, für die germanische Nation manches Befremdliche in sich birgt, namentlich bei Gestaltungen und Weisen, die unserem Ohr als „weltlich" aus den Rhapsodien des Meisters geläufig sind oder auch an sie anklingen. Doch nur für den ersten Moment. Schon der nächste hebt uns zur Andachtsstimmung empor durch den feierlichen Ernst, die religiöse Inbrunst und die fromme Einfalt des Herzens, mit der sie beten. Als Beleg diene das schmerzlichfromm bewegte Thema des Qui tollis — Lento assai —, welches auch das Hauptthema des Agnus Dei ist:

---

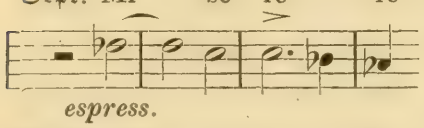
1) Siehe Kapitel XIII.

(S. 30.) Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di



Tenor:

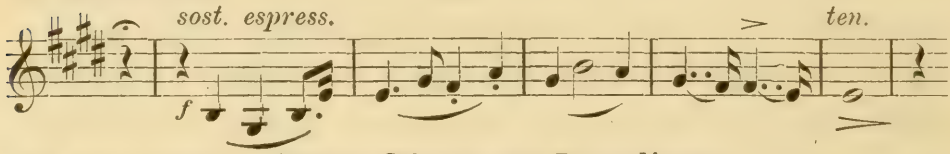
Sopr. Mi - se - re - re



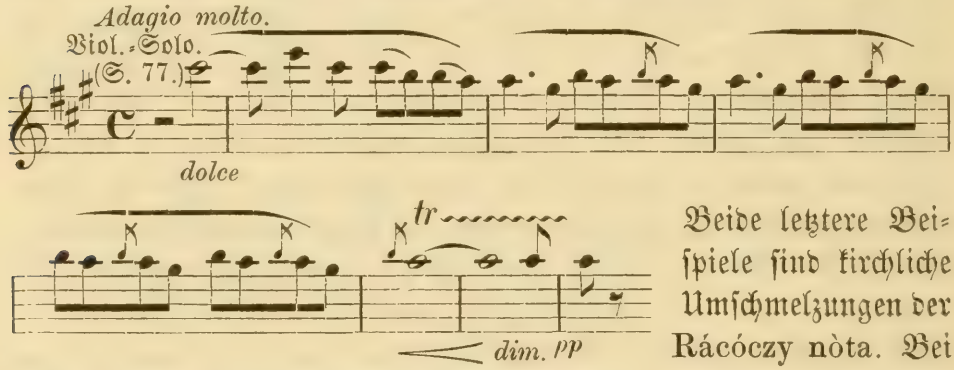
Dasselbe ist, nebenbei bemerkt, ein Hauptthema der XIII. ungarischen Rhapsodie. Noch zwei derartige Beispiele seien hier angeführt: das feierlichen Ausdrucks volle Thema des Violin-Solos des Offertoriums — Lento assai e solenne —:

(Part. S. 64.)

Viol.-Solo.



und das fromm athmende Thema des Benedictus:



Beide letztere Beispiele sind kirchliche Umschmelzungen der Rácóczy nòta. Bei diesem, dem Anscheine nach „weltlich und kirchlich" mischendem, Verfahren tritt uns unwillkürlich ein anderes Beispiel ins Gedächtnis, das ihm verwandt, bedingungsweise ihm auch analog ist und — in dem aus dem Volkslied entsprungenen Choral der Reformationszeit vorliegt. Diese Volksweisen, deren meiste dem Herzen des deutschen Volkes entsprossen, wurden ebenfalls beschnitten und kirchlich getränkt, so daß sie dem kirchlichen Kultus wie dem deutsch-religiösen Gefühlsleben organisch fest verwachsen sind. Von solchem Augenblick an sind sie nicht mehr weltliche Momente in Heiligkeit getaucht, sondern religiöse Weisen, gereinigt am Altar, geheiligt durch die Zeiten. So verschieden auch die Nationen in Temperament, Gewohnheit und Bedürfnissen sein mögen, so sehr auch die christlichen Konfessionen auseinandergehen —: die christlich-kirchliche Tonkunst Aller trifft dem ohngeachtet in einem Punkt zusammen:

Dieser eine Punkt liegt in den altkirchlichen liturgischen Wendungen, die im gregorianischen Choral wurzeln.

Durch sie vollzog und vollzieht sich der Umschmelzungsproceß vom Weltlichen zum Kirchlichen.

Die Kirchenmusik der Völker läßt sich auf diese Einheit prüfen. Die Ungarische Krönungs-Messe bietet ungarischerseits hinreichend Material.

Das gregorianische Element spielt aber noch tiefer in letztere hinein als in liturgischen Wendungen. Das ganze Credo der Ungar. Messe besteht aus einem gregorianischen Choral,[1]) der dem Meister in Rom zugängig ward. Seine Wiedergabe desselben hält selbst den ältesten Typus fest. Der Choral steht wie das »Kyrie« der Missa choralis in dorischer Tonart. Der Chor hält nebst der Orgel das unisono fest und weicht nur bei einigen Stellen, die in Terzen, nur zweimal in Dreiklängen gesetzt sind, hiervon ab. Eine geweihte Ascetik spricht aus diesem Glaubensbekenntnis. Inmitten des Glanzes der Messe aber und eingedenk des feierlichen Landesaktes, mit dem sie verknüpft ist, gewinnt dieser Hinweis auf die Väter und das Festhalten im Glauben noch besondere Bedeutung. —

Die letzte der von Liszt komponirten Messen (Rom, 1867/68) ist das Requiem für Männerstimmen (Soli u. Chor) mit Orgel.[2]) Bei einigen Takten des Dies irae und des Sanctus treten noch Posaunen und Pauken hinzu. Der Text der Allerseelentags-Messe weicht seiner Bestimmung gemäß von den übrigen Meßtexten ab. Sein Zweck und Inhalt besteht aus Fürbitten für die Verstorbenen und aus Gebet um die ewige Ruhe. Das Kyrie ist dem ersten Satz, dem Introitus »Requiem aeternam dona eis« im Mittelsatz einverleibt. An Stelle des Gloria und des Credo, steht die Sequenz »Dies irae, dies illa« und das Offertorium; ihnen folgen das Sanctus und Agnus Dei. Das Libera me, das nicht unbedingt zum Meßtext gehört, ist hier die letzte Nummer.[3])

Mit seinem Requiem wendet sich der Meister zu der soeben

---

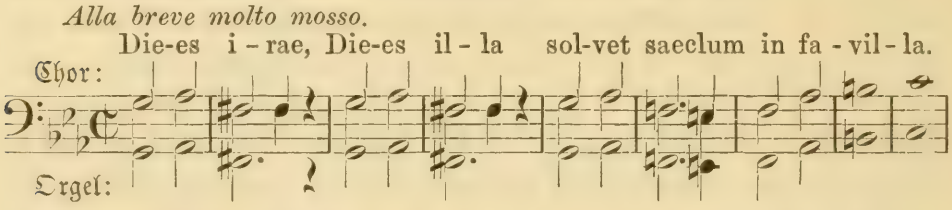
1) Nach W. Widmann, in wörtlicher Übereinstimmung mit der »Messe royale« de H. Dumont (Office de l'Eglise — d'après le Gradual et l'Antiphonaire de la Commission de Reims et de Cambrai, Paris 1876, S. 172).

2) Edirt 1870 —: C. F. Kahnt.

3) Dasselbe befindet sich auch in der Sammlung: Neun Kirchen-Chor-Gesänge ꝛc., der es als Nr. 9 einverleibt ist.

genannten ursprünglichen und ältesten Aufgabe des Seelenamtes, zur Fürbitte und zum Gebet, zurück — zwei Momente, welche alle Theile der Messe durchdringen. Mit Entschiedenheit hält er diese Grundbestimmungen fest, und weist mit gleicher Entschiedenheit alles zurück, was seitens der Kunst im prunkenden Widerspruch mit dem Ernst und der keuschen Heiligkeit der Feier und des Schmerzes steht.

Kirchlich und menschlich genommen ist das Werk ganz Kultus. Noch dichter als bei den übrigen Messen geht der Meister mit dem Liturgen, dem beim Kyrie die kirchliche Vorschrift nur einen dreimaligen Anruf der Gottheit gebietet.[1]) Ohne Verweilen, und doch künstlerisch vollendet in jedem Satze, verschmäht er eine textliche Ausbeute zu Gunsten musikalischer Exegese, wie die Traditionen sie gezeitigt, und selbst das farb- und bildreiche Dies irae, dessen Anfang merkwürdig in C- ungarisch-moll notirt ist:



hält die Strenge des Ernstes fest, die ihn unerschütterlich, heiliger Pflicht gleich, an den Lauf der Worte und des Seelenamtes bannt.

Um so mehr sprechen die Harmonie- und Melodiebildungen, die beide, wie im Dies irae, ihren Ausdruck gleichsam unter den Schatten des Todes stellen. Die Harmonien sind kühn (in dem genannten Satz zeigen sie sich als Konsequenz der Mischung dreier Tongeschlechter: Moll, ungarisch-Moll und Dur), nicht nur ernst: stellenweise auch herb und fremdartig — „gesucht" bezeichnet sie der Alltagsmund. Anderen aber betreten sie Schmerzenregionen, die aus dem Kreuz und dem „Herr, wie Du willst" hervorquellen, und von dem Hauch der Verklärung umspielt sind. Der melodische Gesammtcharakter (Soli und Chor) ist einheitlich, liturgisch gehalten. Die Orgel erhebt sich nur bei einzelnen Partien zur vollen Kraft und größeren Selbständigkeit, dann aber auch in ergreifendster Weise. Die Blasinstrumente und Pauke treten nur bei einigen Momenten, diese hervorhebend, wie z. B. bei der Stelle »Tuba mirum spargens sonum« hinzu. In elementarster Form notirt, wirken sie erschütternd.

1) Drei Mal »Kyrie eleison«, drei Mal »Christe eleison« und drei Mal wieder »Kyrie eleison.«

Das Requiem steht der Missa choralis am nächsten. Je tiefer man in dasselbe eindringt, um so mehr will es als eine volle Verwirklichung der am Eingang dieses Kapitels ausgesprochenen kultusmusikalischen Grundideen Liszt's erscheinen—: die innerlichsten menschlichen Gefühle legen sich dar als kirchlich objektivirt ohne Einbuße ihrer subjektiven Wahrheit und Gewalt, die gegenüber der Heiligkeit des Ortes, der Heiligkeit des Schmerzes, zu Erhabenheit und Größe werden. Aber auch milde, verklärende Momente durchziehen das Werk. In seiner Trauer erhaben, innig in seiner Fürbitte, demüthig im Gebet, bleibt das Streben ersichtlich, der Herbigkeit und Schrecknis, die der Text des Todtenamtes birgt, den milderen Ausdruck abzugewinnen. Über den letzteren Punkt äußerte sich der Meister gegen die Verfasserin:

„Seit meinen Jugendjahren halte ich das Sterben für viel einfacher als das Leben. Wenn auch öfters furchtbare, langwierige Schmerzen dem Tode vorangehen, bleibt er immerhin die Erlösung unseres unfreiwilligen Jochs der Existenz.

Die Religion mildert dieses Joch, doch blutet darunter beständig unser Herz! —

Sursum corda!

In meinem »Requiem« (für Männerstimmen) versuchte ich der milden, erlösenden Stimmung des Todes Ausdruck zu verleihen. Sie zeigt sich selbst im »Dies irae«, wo die Schreckensherrschaft nicht zu vermeiden war: auf der dreitheiligen Strophe

»Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi autem spem dedisti«[1])

liegt der innig sanftmüthige Accent, der von gewöhnlichen Sängern nicht leicht getroffen wird. . . . Auch erschweren den Vortrag die zwei halben Töne, aufsteigend im ersten Tenor, niedersteigend im zweiten Tenor und ersten Baß. Dergleichen Stimmführungen sind zwar nicht neu, doch leisten selten die Sänger die erforderliche krystallreine Intonation, ohne welche der armselige Komponist unterliegt."

Der eigentliche Schluß des Werkes liegt — wie auch beim Todtenamt selbst — auf dem Agnus Dei, welches Liszt nebst einen Theil des Sanctus (das Benedictus) vorwiegend für vierstimmigen Chor und Soloquartett, also achtstimmig, gesetzt hat, und mit »Amen« abschließt. Er fügte jedoch demselben noch die

1) „Der Du einst vergabst Marien
Und dem Schächer hast verziehen,
Hast auch Hoffnung mir verliehen."

letzte einfache Cermonie der kirchlichen Exequien bei, die unter Weihwasserbesprengung und Weihrauch an der Tumba das Gebet: Libera me, Domine, de morte aeterna — „Errette mich, o Herr, von dem ewigen Tode" responsorisch verrichtet. — Das Libera steht in keinem tonalen Verhältnis zum Werke, streift aber thematisch das Requiem aeternam in dem Festhalten liturgischen Tones.

Das Requiem sang der Meister seinen eigenen lieben Todten: seinem Sohn Daniel, der ein hochbegabter, viel versprechender Jüngling, ihm im Dezember des Jahres 1859 entrissen wurde, seiner Tochter Blandine, die glückliche Gattin des bekannten französischen Juristen Emile Ollivier, welche er im September 1862 verloren, und endlich seiner im Januar 1866 heimgegangenen, von ihm so sehr geliebten Mutter.

Bis jetzt fand das Werk nur geringe Beachtung. Die erste Aufführung[1]) desselben fand in der Universitätskirche zu Jena am 29. Juni 1871 unter des Meisters persönlicher Leitung als Erinnerungsfeier für die im Kriege 1870 gefallenen Commilitonen seitens des akademischen Gesangvereins statt, — die letzte in der Paulinerkirche zu Leipzig am 9. September 1886 als Erinnerungsfeier für den Meister selbst seitens des Leipziger Liszt-Vereins. —

Außer den ersten drei Messen komponirte der Meister in Weimar den 13., 137., 23. und 18. Psalm, denen in Rom der 116. und 129. Psalm nachfolgte. Ebenfalls noch in Weimar: die „Seligpreisungen"[2]) (Nr. 6 des Orat. „Christus") und das 1. und 2. Bild der „Legende von der hl. Elisabeth."

Die zweite der oben dargelegten Richtungen der Kirchenmusik Liszt's, die ich als oratorische bezeichnet habe, findet ihren Ausgangspunkt in der Komposition des 13. Psalms. Ohne die Kultusmomente im engeren Sinn auszuschließen, trägt sie dem religiösen Gefühl als solchem, und der speciell dichterischen Seite der Texte, Rechnung. Die religiöse Lyrik entfaltet hier ihre poetisch-dramatischen Schwingen, dort aber — bei den Kultuswerken — steht die religiöse Epik in kirchlich-dramatischer Bewegung im Vordergrund.

1) Ob vor dieser eine solche außerhalb Deutschlands voranging, blieb mir unbekannt.

2) Edirt 1861 —: C. F. Kahnt.

Die Komposition des 13. Psalm:

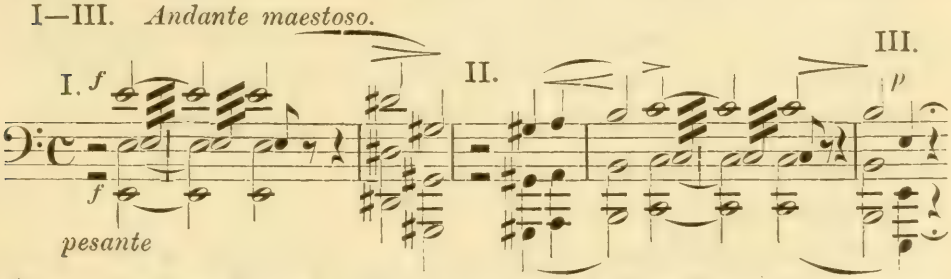
2) „Herr, wie lange willst Du meiner so gar vergessen? Wie lange verbirgst Du Dein Antlitz vor mir?
3) Wie lange solle ich sorgen in meiner Seele und mich ängstigen in meinem Herzen täglich? wie lange soll sich mein Feind über mich erheben?
4) Schaue doch und erhöre mich, Herr, mein Gott. Erleuchte mein Aug', daß ich nicht im Tod entschlafe.
5) Daß nicht mein Feind rühme, er sei meiner mächtig geworden, und meine Widersacher sich nicht freuen, so ich niederliege.
6) Ich hoffe aber darauf, daß Du so gnädig bist; mein Herz freuet sich, daß Du so gern hilfest. Ich will dem Herrn singen, daß er so wohl an mir gethan hat. —"

für Tenor-Solo, Chor und Orchester (Peter Cornelius gewidmet),[1]) entstand nach der Graner Festmesse und der Dante-Symphonie im Augustmonat 1855.

Dieser Psalm Liszt's ist gegenüber seinen andern Psalmen der musikalisch ausgedehnteste. Der große Stimmungswechsel der Dichtung gebot einen musikalisch breiten Raum. Die Kunstform als solche steht entschieden im Vordergrund, stellt sich aber nicht außerhalb des kirchlichen Kultus. Von einheitlicher Stimmung mit dem Text, treten Solo, Chor und Orchester, dramatisch belebt, im psychologischen Fluß, bald individualisirt, bald ineinander oder zugleich und, je nachdem der Zweck und der Charakter des Moments es erheischt, in homophoner oder in polyphoner Gestaltung zusammen. Das Ganze gleicht einem dramatisch-lyrischen Gebetsakt, bei welchem das Gemüth die Wandlungen, die zwischen dem Hülferuf und der siegreichen Hoffnung in Gott liegen, durchlebt.

Mit einer kurzen Instrumentaleinleitung (Str., Klar., Fag., Hörner, Pauke) beginnt der Psalm. Sie enthält die thematischen

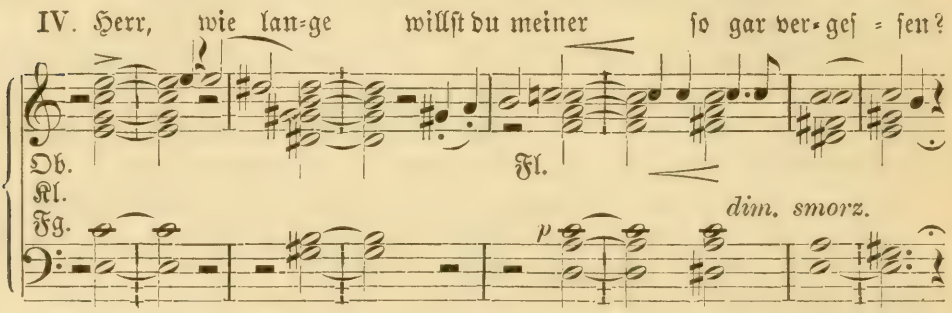
I—III. *Andante maestoso.*



Grundzüge des Werkes. Der ausgeprägte Charakter dieser wenigen Takte — ein mächtiges Aufstöhnen aus tiefer Qual — versetzt

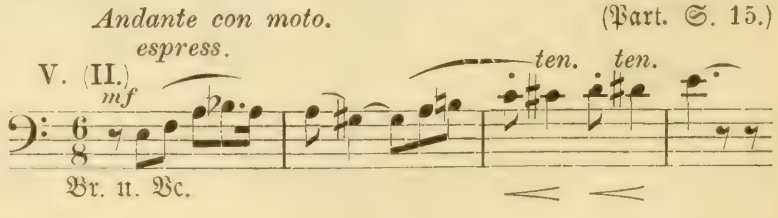
1) Edirt 1865 —: C. F. Kahnt.

uns in die Stimmung der ersten Worte dieses Klagepsalms, worauf flehenden Ausdrucks, getragen von Harmonien, die so ganz den Zustand der Seele bezeichnen, der Solo-Tenor mit dem gleichen Thema anhebt:

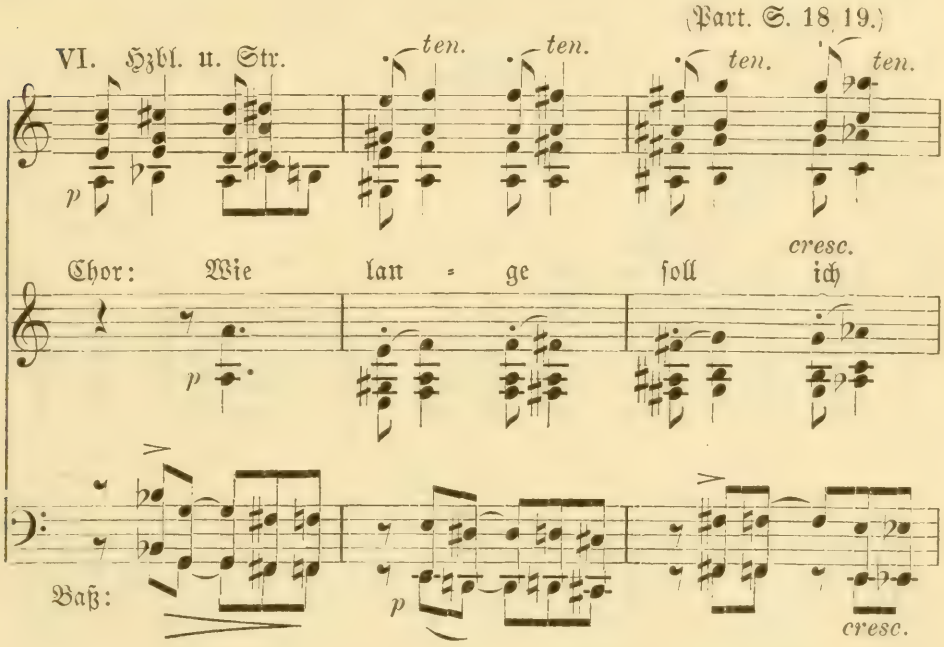


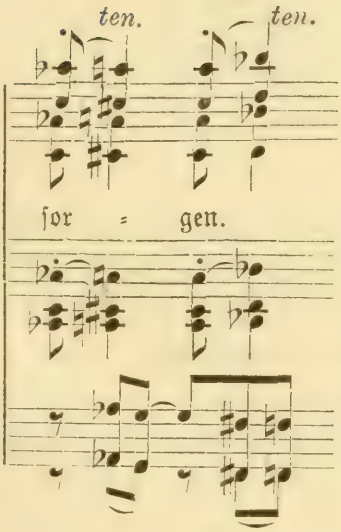
Die Stimmung des zweiten und dritten Verses entwickelt eine Scene des Klagens und Flehens. Zwischen den Tenorstrophen seufzen gedämpften Lautes die Chorstimmen: „Wie lange?", jene aber fährt dringender fort: „wie lange soll ich mich ängstigen in meinem Herzen täglich?" — letzterer Ausruf eine freie Kadenz ohne jede Begleitung. Im mächtigen Fortissimo, in Oktaven, nehmen nun die Männerstimmen, begleitet von Hörnern, Posaunen und dem Streichchor, die erste Frage mit dem Hauptthema wieder auf; ihnen folgen zaghaft, von Flöten-, Oboen-, Klarinett-, Fagottklängen umhaucht, mit derselben Strophe, aber vierstimmig harmonisirt, die Frauen, worauf im bewegteren Tempo Blech- und Streichinstrumente, letztere tremolirend, wieder eintreten und wie aus dem Vibrato der Seele heraus, leidenschaftlich und erregt die Tenorstimme von neuem fragt: „Wie lange soll sich mein Feind wieder mich erheben?" Dazwischen der Chor: „Wie lange?" „Wie lange?"

Die ganze bisherige Partie ist gleichsam eine Exposition, ein dramatischer Introitus. Nun ziehen sich die Themen zusammen zu strammer und intensiver Entwicklung. Ein frei fugirter Satz — $^6/_4$-Takt, **Andante con moto quasi Allegretto** — im Wesentlichen dem Instrumentalkörper übergeben, hebt mit folgendem die innere Unruhe verrathenden Thema an: — ein Thema, dessen ausdrucksvoll rhythmisches Gepräge den Nationalcharakter (ungarisch)



des Komponisten trägt. Angeführt von den Bratschen und Violoncellen nehmen nach einander die Violine, das Fagott u. s. w. das sich breiter und breiter entfaltende Thema auf. Der einstimmige Ruf der Chor-Tenore, dann des Solo-Tenors: „Wie lange?" ertönt einige male, um endlich unter Betheiligung aller Stimmen mit dem Ausruf:

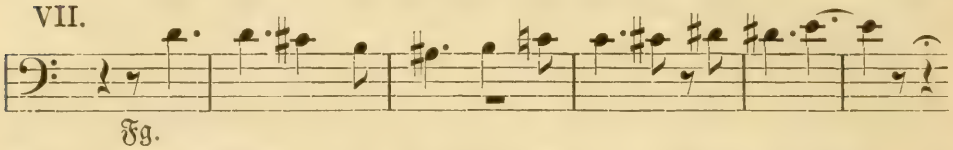




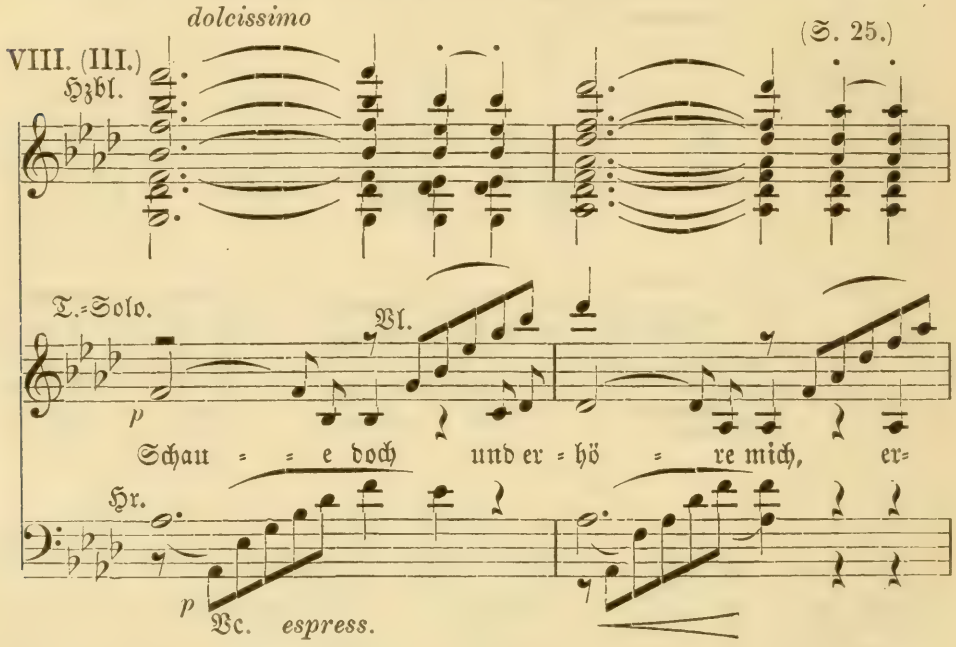
zur musikalischen und psychologischen Spitze dieses Satztheils zu führen. Die Synkopen, das Aufwärtssteigen des kurzathmigen Motivs in Oktaven mit Terzen, in seinem Charakter drängende Unruhe — „Beängstetsein" nach dem Text — ist von großer Wirkung; ebenso die nach einigen Zwischenpartien kommende Stelle: „Wie lange soll mein Feind sich über mich erheben?" Instrumente und Chor fassen sich hier mit voller Wucht und edler Kraft zusammen, um dann gebeugten Hauptes demuthsvoll zu klagen:

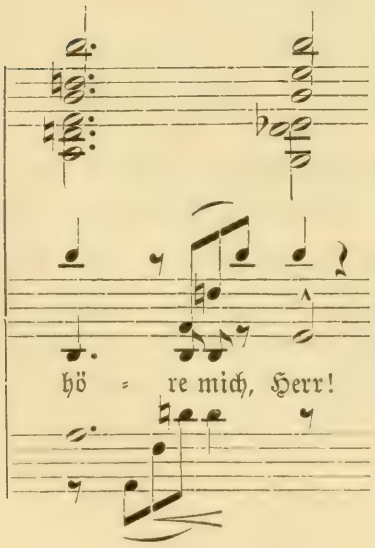
Einige geheimnisvoll klingende Akkorde — und in innigster Gläubigkeit, mit einer Wonne, die wohl nur das christliche Gemüth mit seiner Hingabe an die religiösen Mysterien zeitigen und zur

Wie lan = ge birgst du dein Ant=litz vor mir — (S. 24.)



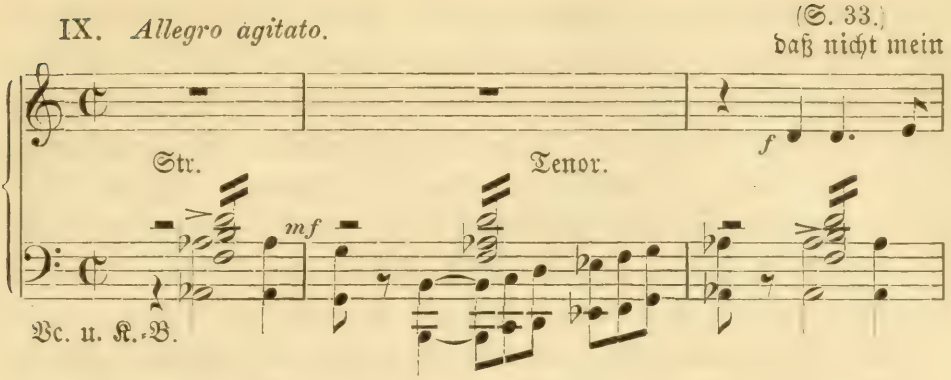
künstlerischen Schaffensreife vorführen konnte, ertönt ergreifend das kunstvoll gearbeitete und doch so einfach-natürlich klingende: „Schaue doch" (Andante mosso, $^6/_4$-Takt):

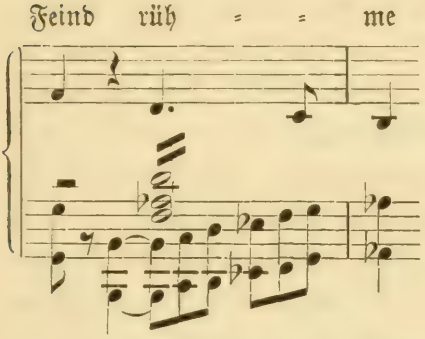




Der Chor tritt hinzu, immer inniger und seliger von längeren Violinarpeggien umwogt, bis die Seele erbebt in dem Gedanken: „daß ich nicht im Tod entschlafe" — eine Stelle, bei welcher dumpfe Klänge gestopfter Hörner in gleichmäßigen Stößen die Schauer des Todesgedankens ausdrücken. „Daß nicht mein Feind rühme" fährt der Beter fort:

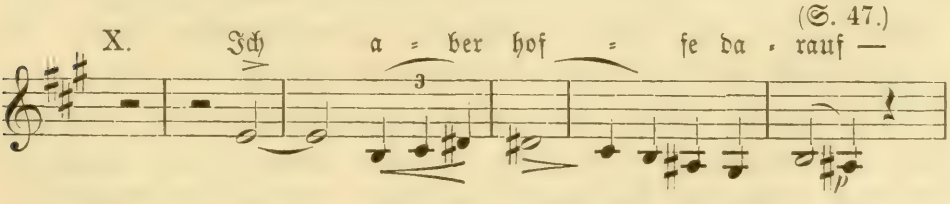
IX. *Allegro agitato.* (S. 33.)





Dieser Satztheil ist mit der früheren Stelle: „Wie lange soll sich mein Feind über mich erheben" verwandten Charakters. Obwohl gehalten durch die Situation, steht hier die Manneskraft im Vordergrund, welche zum Streiter für eine gerechte Sache erkoren, in ihrem innersten Nerv erzittert, wenn sie des Feindes und seines möglichen Sieges gedenkt. Der Chor tritt wieder hinzu und vermengt sein Flehen mit dem der Solostimme, wobei das Streichquartett von dem abgerissenen Tremolo der Anfangstakte zu einer fliegend vibrirenden Figuration übergeht. Dieser ganze Theil gleicht dem Bild einer Heldenschaar von Männern und Frauen, die Hände flehend empor gehoben. Durchdrungen vom menschlichsten Gefühl, steht er dem weltlichen doch fern. Die Stimmen treten zurück und die tiefe Erregung verklingt instrumental in einem Septimenakkord. Nach einer ⌢ intonirt das Streichquartett piano und pizz. das erste Fragemotiv, die Tonart wechselt, das Tempo wird ruhig, dolce tritt das Holzblasquartett (Solo) mit demselben Motiv ein und die Solostimme betet von neuem:

(S. 47.)



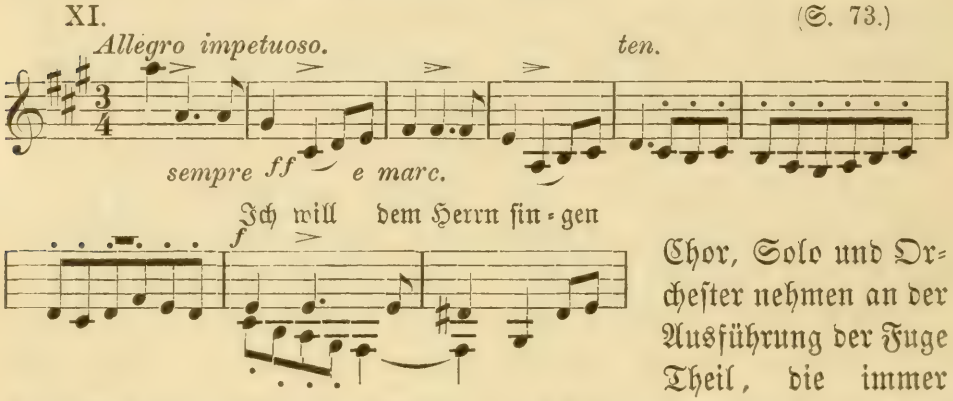
Von hier an weicht die innere Unruhe der festen Zuversicht auf Gott.

Während die bisherige Gestaltung und Bearbeitung der Themen

— mit Ausnahme des„ Schaue doch" — einen drängenden unruhigen und nach innerer Befreiung ringenden Charakter getragen, ist dieselbe nun bis zum Schluß immer mehr der Ausfluß innigster Hoffnung, kindlicher Hingabe und vollster Zuversicht: Seelenzustände, denen das Frohlocken entsteigt. Das selig betende „Schaue doch", das im Psalmentext nicht zwei Mal enthalten ist, erklingt hier nochmals, jetzt in Adur, vordem in Asdur. Der Meister legte es in dieser zweiten Hälfte des Psalms, wie bei der ersten, in die Mitte — jedenfalls nicht nur aus musikalischen Gründen, sondern ebenso sehr aus psychologischer Nothwendigkeit. Denn in der inneren religiösen Koncentration und Hingabe liegt das Centrum, dem die Heilsströmungen entquellen. Stellen, gleich dieser, bringen musikalische Gefühlsmomente altteſtamentarischen Gebets, welche die Vorläufer neuteſtamentarischer Gefühle und gleichsam ihre Keime sind, zu ihrem seelischen Blühen in christlich-kindlicher Hingabe.

Die frohlockenden Schlußworte: „Ich will dem Herrn singen" drückt der Meister durch eine Fuge aus, deren Thema, eingeleitet von den Celli, die Hauptthemen koncentrirt enthält:

XI. (S. 73.)



Chor, Solo und Orchester nehmen an der Ausführung der Fuge Theil, die immer siegreicher in breiteren Schwingen bis zum Triumph (bei der thematischen Umkehrung S. 80) „daß Du so wohl an mir gethan" sich steigert. Sie mündet in ein Andante maestoso, dessen Instrumentalbässe das Thema nochmals in verdichtetster Form, in höchster Kraft und strahlendem Glanze bringen und das Werk zum Schlusse führen. Sanft betet es nochmals (instrumental) „Schaue doch". Diese Klänge vermischen sich mit einem letzten, heiligem Gelöbnis gleichenden Frohlocken des Chors, Solos und Orchesters mit Posaunen und Pauken: „Ich will dem Herrn singen, daß er so wohl an mir gethan."

Von diesem Psalm äußerte der Meister brieflich gegen

Fr. Brendel, daß manche seiner Stellen mit „Blutthränen" geschrieben seien, und ein andermal schreibt er: „Der Tenorpart ist sehr wichtig; — ich habe mich dabei selbst singen lassen und das Gebahren des Königs David in Fleisch und Blut mir eingegossen! —", Bemerkungen, die ebenso auf die Identifikation seitens des Tondichters mit der Wehklage des Psalmisten und die Unmittelbarkeit in der textlichen Erfassung hinweisen, wie das bezüglich der Graner Festmesse gegen W. Wagner gefallene Wort. In diesem Moment der Unmittelbarkeit religiöser Hingabe treffen sich beide Werke.

Die erste Aufführung des 13. Psalms war in Berlin am 6. Dezember im Jahre seiner Entstehung. Der Meister selbst dirigirte,[1] Theodor Formes sang die Tenorpartie. Auf das günstigste seitens der Zuhörerschaft aufgenommen, verkritisirte ihn eine bereits gegen den in Weimar vertretenen musikalischen Fortschritt erbitterte Afterweisheit der Kritik. Aber der Psalm brach ihren Bann und zählt zur Zeit zu den wenigen Werken des großen Meisters, die in Fachkreisen und im allgemeinen Urtheil den ihm gebührenden Rang einnehmen.

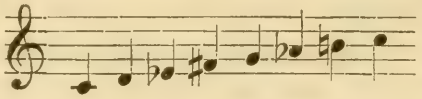
Der 137. und 23. Psalm sind nicht von der breiten Anlage wie der vorige. Sie gehen in ihrer äußeren Dimension wenig über die Lieder des Meisters hinaus, die — wie die „Lorelei" und „Mignon" — sich von der Lyrik zur dramatischen Situation hinbewegen.[2] Den 137. Psalm „An den Wassern zu Babylon saßen wir und weineten, wenn wir an Zion gedachten" (nach dem Bibeltext) für eine Singstimme mit Frauenchor mit Begleitung von Violine, Harfe, Pianoforte und Orgel (oder Harmonium[3]) skizzirte Liszt 1857. Bendemann's »Jeremias« gab ihm den ersten Anstoß. Seine Ausarbeitung fällt ins Jahr 1859, seine nochmalige

---

1) In der Geschichte der Aufführung der Werke Liszt's und der gegnerischen Kritik, wurde dieses Koncert bedeutungsvoll. Es bildet die Einleitung zu dem Sturm und Kampf, der um Liszt den Komponisten losbrach, als seine neun Partituren symphonischer Dichtung bald darauf im Stich vorlagen. Vom Stern'schen Orchester-Verein eingeladen, brachte es unter Liszt's Leitung ausschließlich Kompositionen von diesem, alle noch im Manuskript (Die Präludien, Ave Maria, XIII. Psalm, Esdur-Koncert [H. v. Bülow], Tasso). Das Koncert war ein glänzendes, der ganze Hof, die vornehmste Künstler- und Gelehrtenwelt, unter ihnen der greise Alexander v. Humboldt, der gekommen war, die »nouva musica« zu hören, das glänzendste Publikum Berlin's war zugegen.

2) II 1. Bd. S. 130.

3) Edirt 1864 —: C. F. Kahnt.

Bearbeitung ins Jahr 1859, nochmalige Bearbeitung ins Jahr 1862. Die Stimmung dieses Psalms zeigt sich — obgleich ein „düster-mystisches" Element, nach des Meisters eigener Bezeichnung, sein Grundzug ist — der Stimmung des 13. Psalms verwandt. Beide tragen Klänge tiefster Klage und tiefster Trostbedürftigkeit, des Aufschreies und des unerschütterten Vertrauens zu Gott in sich; beide sind Ausdruck der unmittelbaren persönlichen Beziehung zu ihm. Während aber bei jenem — dem 13. Psalm — die kindliche Hingabe an Gott den Trost bringt und aus ihm die hellen Flammen der Gottbegeisterung emporschlagen, dringt bei diesem — dem 137. Psalm — aus der Trostlosigkeit Verbannter düster-flammende Sehnsucht hervor. Dieses letztere Moment in seiner Mischung von düster-trostlosem Schmerz und verzehrender Glut ertönt zum ersten Mal in der musikalischen Psalmenliteratur. Sein Ausdrucksmittel fand der Meister in der ungarischen Skala (C-ungarisch:)  und ihren Dreiklangskonsequenzen, die sich auf das charakteristischeste mit dem instrumentalen Kolorit einer Zusammenwirkung von Soloinstrumenten verbindet, deren Wirkung bald Sprache, bald Stimmung und Farbe umschließt. Die Mittelpartie des Psalms, mit dem sehnenden Blick nach Jerusalem, streift kirchlich-liturgische Wendungen. —

Der 137. Psalm kam zum ersten Mal am 30. Oktober 1859 in einem zum Besten der Aufstellung eines Grabsteins von Lukas Cranach in der Stadtkirche zu Weimar abgehaltenen Koncert zur Aufführung, das Gesangsolo ausgeführt von der als Liszt'sche Liedersängerin damals sehr geschätzten und von dem Meister als solche anerkannten, Emilie Genast, die Harfenpartie von Johanna Pohl-Eith, die Violine von Singer, die Orgel von Töpfer.

Der 23. Psalm: „Mein Gott der ist mein Hirt" (nach Herder) für eine Singstimme (Tenor oder Sopran) mit Begleitung von Harfe (oder Pianoforte) und Orgel (oder Harmonium,[1]) bewegt sich enger im liedartigen Satz wie der 137. Psalm. Er ist Sologesang. Seine Komposition fällt in das Jahr 1859; desgleichen seine erste Aufführung (2. Oktober) in der Stadtkirche zu Weimar mit Emilie Genast und den vorgenannten Künstlern. Eine Revision und abermalige Bearbeitung dieses, als auch des

1) Edirt 1864 —: C. F. Kahnt.

137. Psalms, fällt in den Anfang der römischen Periode Liszt's. Von dithyrambischem Schwunge, in seiner Form ganz dichterischer Erguß, Fluß, Gegenwart, athmet der 23. Psalm begeisterte Zuversicht zu Gott, die sich seiner Güte voll und ganz hingiebt und, in ungebrochener Einheit mit der Natur, pastoral, auch ihre irdischen Wohlthaten besingt bis zur Wonnetrunkenheit — ein freier Erguß des Individuums, an keine Stätte gebunden. — Die Harfenpartie mit ihrem Wohlklang, Fluß und lebendigen Pulsiren, zählt zu den schönsten aller Harfenbegleitungen; nicht minder ist die Zusammenstellung von Harfe und Orgel, das erste derartige Beispiel, von eben so dichterischer wie kirchlicher Wirkung.

Der vierte der in Weimar konceptirten (1860) Psalmen, der 18. Psalm[1]) (vulgata): „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" — »Coeli narrant gloriam Dei« für Männerchor mit Orchester und Orgelbegleitung[2]) ist dem kirchlichen Kultus gewidmet und dem entsprechend von größter Einfachheit und Durchsichtigkeit in seiner Anlage und Durchführung. In reinster sprachlicher Deklamation, voll Schwung und Kraft, ohne musikalisch-formelle Einschiebsel und ohne den großen hymnischen Flug hemmende Wortwiederholungen, folgt Liszt dem gewaltigen Höhenzug des Textes ohne Unterbrechung von Anfang bis zu Ende. Das Wort und sein melodisch-harmonischer Körper, Männer- und Orchesterchor umschließend, verschmelzen sich zum Hymnus. Seine Form bildet sich aus dem Strophenbau des Psalms. Sie erhebt sich auf der harmonischen Grundlage reiner Dreiklänge, deren mehrdeutige und eigenartige Bildung — in Sext- und Quartsextakkorden, der erstere ohne Terz, der zweite ohne Sext —, vom Meister bei mehreren Stellen dieses Psalms angewandt, ihm den Charakter des erhabenebeschwingten verleiht. In aufsteigender Linie moduliren die Dreiklänge von Strophe zu Strophe und tragen die kirchliche Ruhe des Gesanges in immer höher schwellende Wogen des Gott preisenden Gemüths. Das Orchester ist hierbei in Melodie, Rhythmik und Harmonie ihr Träger, ihr Pulsschlag, die Atmosphäre, die sie ein- und ausathmet.

Die erste Aufführung des 18. Psalms war zum Kirchen-

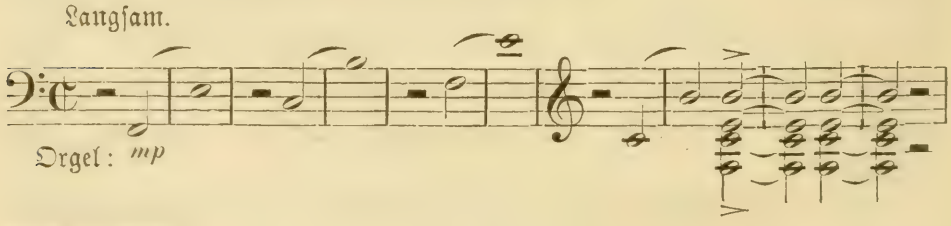
1) Nach der Lutherbibel der 19. Psalm, V. 2—10.
2) Edirt 1874 —: J. Schuberth & Co.

koncert des „Thüringer Männergesangfestes" am 25. Juni 1861 zu Weimar.

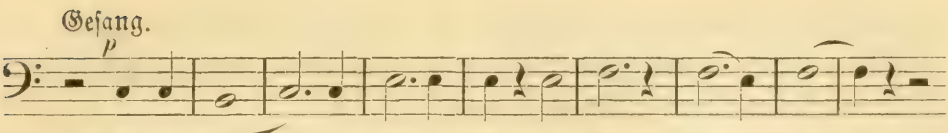
Noch zwei Psalmen komponirte der Meister, aber in Rom. Der eine, der 116. Psalm[1]) — ein Jubelpsalm —, bildet das Graduale der Ungar. Krönungsmesse, der andere, der 129. Psalm — ein Bußpsalm[2]) —, ist ein Bruchstück des unvollendet gebliebenen Oratoriums „Stanislaus". Jener für Männer-, auch für gemischten Chor mit Orchester, gehört dem Kultus an, dieser für Baß- oder Altsolo mit Orgel oder auch Klavier, ist zu subjektiv geprägt, um ihn bedingungslos demselben zuweisen zu können.

Der 116. Psalm nimmt in der gesammten musikalischen Psalmenliteratur einen Platz für sich ein. Als Theil der Ungar. Krönungsmesse, trägt er, wie sie, thematisch, rhythmisch, harmonisch den ungar. Charakter, verschmolzen mit kirchlich-liturgischen Wendungen. Die Vereinigung dieser beiden Momente zu einem ist geradezu erstaunlich. Aus ungar. volksthümlichen Weisen erhebt sich hier in Einfalt, Frömmigkeit und flammender Inbrunst die Lobpreisung Gottes.

Der 129. Psalm steht ebenfalls allein, obwohl in anderer Weise. Er fällt in das letzte Lebens-Jahrzehnt des Meisters (1882?). Eine früher gemachte und sich auf die Schaffensrichtung desselben beziehende Äußerung[3]) gilt mit ihren Konsequenzen auch hier. Nur wenige Noten, einfach-schmucklose, diatonisch sich bewegende Linien, begleitet von nur einigen Akkorden der Orgel, läßt sich von diesem Psalm kaum von einer Tondichtung im gleichen Sinne wie von den früheren Psalmen sprechen: aber von einer Sprache tiefsten Erlebthabens, die in unmittelbarer Naturwahrheit dem menschlichen Gefühl als Ausdrucksmittel dient, wie — um ein Beispiel zu geben — das den Psalm einleitende qualvolle Aufstöhnen:



1) In der Ungar. Krönungsmesse.
2) Edirt 1883 —: C. F. Kahnt.
3) Seite 205.

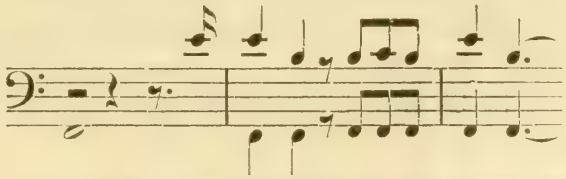


Die hier gebrauchte schneidende Dissonanz gemahnt gewissermaßen an das Prometheusmotiv [1]), mit dem sie an der äußersten Grenze des Ausdrucks der Qual steht, zeigt aber auch neben demselben den verschärften und dabei weniger pulsirenden Ausdruck gegen früher. — Die kunstlos erscheinende Naturwahrheit der im 129. Psalm niedergelegten Accente enthalten nichts desto weniger ein A und O der höchsten Kunstresultate.

Liszt's sämmtliche Psalmenkompositionen betreten ebenfalls andere Wege als die gebräuchlichen. Mit Entschiedenheit erfaßte er den Charakter der Psalmendichtungen in seiner Ursprünglichkeit: in der unmittelbar persönlichen Beziehung zu Gott. Die wenigsten der David'schen Psalmen sind Tempelgesänge für Chor, die meisten sind ein unmittelbarer Ausfluß des an Gott sich wendenden Seelengesprächs des Einzelnen und weisen auf den Einzelgesang mit Harfe hin. Die Tonkunst der christlichen Kirche hatte in dem Bestreben, die hebräischen Gotteshymnen dem allgemeinen kirchlichen Kultus dienstbar zu machen, gerade diese ihre Eigenart übersprungen und behandelte sie nach den Principien des üblichen Kirchenstyls. Die subjektivesten aller Gotteshymnen wurden durch die objektivesten Musikformen ausgedrückt — Massengesänge kontrapunktischen Styls, die von dem Persönlichen sich abgelöst [2]).

Liszt war es vorbehalten, auf dem von ihm betretenen Kompositionswege den oben genannten Ton der Ursprünglichkeit seinen Psalmendichtungen einzuhauchen und die hebräischen Gottespoesien aus der Innerlichkeit des christlichen Gemüths neu erstehen zu lassen.

Noch sei in der Kürze der „Seeligkeiten" (Ev. Matthäi V, Vers 3—10) für Chor-Gesang, Bariton-Solo und Orgelbegleitung (ad lib.) [3]) gedacht. Von ihnen bekannte der Meister, daß



1) X. Kapitel —:

2) Siehe: Franz Liszt als Psalmensänger und die früheren Meister. Ein Beitrag „zur musik. Psalmenkunde", von L. Ramann (Breitkopf & H. 1886.)

3) Edirt 1861 —: C. F. Kahnt.

er weniges geschrieben, das ihm so aus der innersten Seele gequollen. Sie entstanden 1856 und markiren einen ergreifenden Moment seines persönlichen Lebens[1]).

Die „Seeligkeiten" gehören zu den Kultuswerken, die sich mit dem Inhalt der Textworte identificiren. Ihre Form knüpft an die der Antiphonien ältester Zeit. Liszt hat diese in ihren Grundlagen festgehalten, aber sie künstlerisch unendlich höher gestellt und vertieft. Der Wechselgesang besteht zwischen Bariton-Solo und Chor. Die Begleitung der Orgel ist nicht durchweg, und dann mehr die Harmonien des Chores stützend als selbständig. Der Chor legt sich auf akkordlicher Grundlage mehrfach bis zu sieben Stimmen auseinander. Er ist der volltönende Widerhall der Solopartien, die in tiefster Herzensergriffenheit Christi Worte des Heils verkünden. Vollendet schön ist dabei die Einfachheit und ruhige Größe des Gefühls bei subjektiv innigster Durchwärmung. Ganz außerordentlich ist die Wiedergabe der letzten der Seligpreisungen, welche heißt:

„Selig sind, die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen, denn ihnen ist das Himmelreich!"

Hier tritt der Chor lebendig eingreifend zum Solo. Solo und Chor — d. i. Priester und Gemeinde —, ergriffen von einem Gedanken, vereinigen sich in diesem Schlußsatz, dessen erdentrückte Stimmung die Erfüllung der verheißenden Worte: »ipsorum regnum coelorum« — „ihrer ist das Himmelreich" gleichsam vorempfinden läßt.

Den „Seligpreisungen" widerfuhr unter Liszt's Kompositionen das Merkwürdige — — daß die Kritik keinen Einwand gegen sie erhob. Ihre erstmalige Aufführung fällt in die Zeit bald nach ihrem Entstehen und gehört Weimar an, wo sie in der Schloßkapelle und Stadtkirche, die Soli gesungen von Feodor Milde, wiederholt wurden. Nebenbei bemerkt, zählten sie zu den Kompositionen Liszt's, welche die deutsche Kaiserin Augusta mit Vorliebe hörte. —

Die der Kirchenmusik Liszt's gewidmeten letzten beiden Kapitel beschließen die Gruppen, unter welchen wir die verschiedenen historischen Aufgaben und die Kompositionsthätigkeit des großen Meisters während der Weimarperiode zusammengefaßt haben.

1) Siehe nächstes Kapitel.

XXI.

Abschluß der Weimarperiode.

Rückblick. Die Verperhorrescirung der Werke Liszt's durch die Kritik. Sein Verhalten ihr gegenüber. Konsequenzen. — Nochmals die Tragödie auf der Altenburg. Die Fürstin reist nach Rom. Liszt's Testament. Sein Aufbruch von Weimar.

Die Weimarperiode naht sich ihrem Ende.

Die Genugthuung ward Liszt nicht zu Theil die neuen Bahnen, die sein kraftvolles Eingreifen in die verkommenen musikalischen Zustände, sowie seine schöpferische Thätigkeit speciell der symphonischen Kunst gezogen, verstanden und gewürdigt zu sehen. Wenn ein Künstler begriffen werden soll, müssen seine Werke gehört und immer wieder gehört werden. Daß dieses aber nicht geschah, dafür sorgte der blinde Parteihaß der gegnerischen Kritik, deren Verperhorrescirung eines jeden seiner Werke, nach einer jeden ihrer Aufführungen, dem allgemeinen Gefühl ihnen gegenüber eine Verdunkelung in der Freiheit und Fähigkeit seines Urtheils herangezogen hat, die vom Standpunkt eines lebendig-gesunden und gerechten Gefühls geradezu erschreckend sich ansieht, besonders noch, da sie als traditionelle Mode weiter geblüht. Jene Kritik verfolgte in Liszt geistige Gewalten, welche die Gewalten der Zeit waren; sie unterdrückte nicht den Genius: sie unterdrückte den Fortschritt der Kunst selbst. Die heutige Generation hat begonnen, den Bann zu brechen, der Jahrzehnte hindurch Gefühl und Urtheil unterjocht hat.

Mit der Publikation der symphonischen Dichtungen begann der Kampf gegen Liszt den Komponisten, den in seinen Grundzügen darzustellen unser Wagner-Kapitel versucht hat. Einen Kampf an sich erachtete er als unumgänglichen Durchgangspunkt

zu besseren Musikzuständen, so nothwendig, wie die die Reinigung der Luft bewirkenden Gewitterstürme; der besonnenen Kritik gegen seine Werke redete er unter Freunden das Wort. Die Verläste-rungen und Verunglimpfungen trug er mit der Gelassenheit und Vornehmheit seiner großen Natur. Alles band ihn nur fester an seinen Genius.

Zeugen seiner Objektivität sind uns in manchen seiner Worte erhalten. So schrieb er nach der Dresdner Aufführung der Dante-Symphonie an Felix Dräseke (Januar 1858):[1])

„Die Dresdner Aufführung war mir nothwendig, um darüber zur Objektivität zu kommen. So lange man nur mit dem todten Pa-pier zu thun hat, verschreibt man sich leicht. „Musik" verlangt nach Klang und Widerklang! —"

Bezüglich der Besprechung seiner Kompositionen an Louis Köhler (1. September 1859):

— — — — „verfahren Sie in der Besprechung meiner Werke gänzlich frei, offenherzig und rücksichtslos. Glauben Sie ja nicht, daß mich irgend welche Eitelkeit anwandelt oder antreibt. Darüber bin ich längst weg und hinaus. Sobald Sie mir, wie ich es nach Ihrem Brief annehme, die gehörigen musikalischen Voraussetzungen, um künstlerisch frei zu gestalten, zuerkennen, kann ich Ihnen für Alles Übrige, sei es auch herber Tadel, nur dankbar sein."

Denkwürdig aber aus seinem Munde klingen die damals eben-falls gegen die Genannten gemachten Bemerkungen:

— — — — — „Auf durchgreifende Erfolge darf ich zunächst nicht prätendiren, weil ich zuviel auf Widerspruch stoßen muß. Die Haupt-sache wäre, daß sich meine jetzigen Werke als eingreifend in die musi-kalische Sache erweisen und zur Beseitigung der Fäulnis etwas bei-tragen . . . ."

und:

— — — — — „Ich habe mich öfters meinen Freunden gegenüber dahin ausgesprochen, daß wenn selbst alle meine Kompositionen verfehlt wären (was ich weder bejahen noch verneinen darf), sie deßwegen doch nicht ganz unnütz verblieben. Durch die Anregung und den Anstoß, den sie zur Fortentwickelung der Kunst geben. Dieses Bewußtsein ge-nügt mir vollkommen, um konsequent auszuharren und weiteres zu schaffen."

Intim hatte er bereits einige Jahre vordem (März 1857) seinem Vetter Eduard sich mitgetheilt:

1) Die hier aufgenommenen Bruchstücke sind „Frz. Liszt's Briefe" 2 Bde. Herausgegeben von La Mara (Breitkopf & Härtel, 1893) entnommen.

„Dein letzter Brief hat mir wieder eine große Freude gebracht durch Dein liebevolles Verständnis meiner Werke. Daß ich bei dem Ausarbeiten derselben, so wie es mir meine Widersacher von so vielen Seiten zum Vorwurf machen, nicht ganz ins Blaue hineinschieße und im Finstern herumtappe, werden unter ihnen allmählich diejenigen erkennen, welche ehrlich genug sein dürften, um sich durch vorgefaßte Absichten die richtige Einsicht der Sache nicht durchaus versperren zu wollen. Meiner künstlerischen Aufgabe seit mehreren Jahren vollständig bewußt, soll es mir weder an konsequenter Ausdauer noch ruhiger Besonnenheit bei Erfüllung derselben fehlen. Gottes Segen, ohne welchen nichts gedeihen und fruchten kann, möge auf meinem Werke ruhen!" —

Das unwürdige Gebahren der Kritik jedoch konnte allmählich nicht ohne Rückwirkung auf den Meister bleiben. Kränkungen und Beleidigungen erfolgten in Weimar selbst (Dingelstedt's Besitzergreifung der Bühne und Zurückdrängen der Oper, hierzu das ruhige Zusehen seitens des Hofes):[1] er zog sich von der Öffentlichkeit zurück. Mit wahrhaft staatsmännischer Überlegenheit hielt er in jener kritischen Zeit seine Freunde von einer verfrühten Aufführung seiner Werke zurück. Seine Briefe an Franz Brendel geben hierfür viele Belege. Auch andere. So schrieb er an Joh. Herbeck im November 1858, als dieser die „Prometheus"-Chöre in Wien zu Gehör zu bringen gedachte:

„Ich habe keineswegs Eile in das Publikum zu dringen und kann ganz ruhig das Gefasel über meine verfehlte Kompositionswuth sich weiter ergehen lassen. Nur insofern als ich Dauerndes zu leisten vermag, darf ich darauf einigen bescheidenen Werth legen. Dies kann und wird nur die Zeit entscheiden. Vorläufig möchte ich aber keinem meiner Freunde die Unannehmlichkeiten aufbürden, welche die Aufführung meiner Werke bei den allerwärts sich breit machenden Voraussetzungen und Vorurtheilen dagegen mit sich führen. In einigen Jahren, hoffe ich, steht es um die musikalische Sache etwas besser, verständiger und gerechter."

Über die Kritik aber äußerte er sich (Februar 1858) gegen L. Köhler:

„Wie lange diese kuriose Recensenten-Komödie dauern wird, kann ich nicht bestimmen; jedenfalls bin ich gefaßt mich durch das Zetergeschrei, welches sich gegen mich erhoben, nicht beunruhigen zu lassen und auf meinem Weg unaufhaltsam vorzuschreiten. Ob ich den Skandal zu verantworten habe, oder meine Gegnerschaft sich im Skandal verwickelt, wird sich später erweisen."

---

1) Siehe Seite 98.

Von seiner Direktionsthätigkeit zog sich Liszt ebenfalls — nicht nur in Weimar, sondern auch außerhalb — zurück. Die Angriffe auf sie, welche seine immensen Erfolge ignorirten, waren heftiger als je.[1]) Nur ironisch konnte er ihrer gedenken, wie gegen Joachim Raff (Februar 1857 — also anderthalb Jahre vor der Weimaraner Katastrophe):

„Am 26ten d. M. sollen »Préludes« und »Mazeppa« im Gewandhaus (Orchester-Pensionsfond-Koncert) unter meiner Direktion aufgeführt werden. Vielleicht dient diese Aufführung als definitive Warnung für andere Koncert-Direktionen, die noch gesonnen wären meine so oft demonstrirte „Unfähigkeit als Komponist" (vide Probenummer der „Illustrirten Monatshefte" von Westermann, Braunschweig, „National-Zeitung" und die „tausend und drei" kompetenten Richter, welche längst darüber ganz im Klaren sind!) zu bezweifeln."

Als im September 1859 Fr. Brendel Theater-Koncerte mit fortschrittlicher Tendenz projektirt hatte (die nebenbei gesagt, nicht zur Ausführung kamen) und dabei auf Liszt's Mitwirkung zählte, sagte ihm dieser nur zögernd die Direktion der „Prometheus"-Chöre zu mit dem Bemerken:

— — — — „Auf viel mehr möchte ich mich nicht einlassen, weil mir Direktionen überhaupt mit jedem Jahre lästiger werden, und mein Ansinnen gar nicht dahin geht, dem schlechten Ruf, der mir als Dirigent gemacht worden, weiterhin thatsächlichen Widerspruch zu leisten. Wahrlich weiß ich es meinem Freund Dingelstedt sehr Dank, daß er mir (ohne es vielleicht ganz so zu wünschen) die Möglichkeit gab, mich von dem hiesigen Operntaktieren zu befreien, und bin fest entschlossen, anderwärts nur in unabweislichen Fällen den Taktstock herumzudrehen."

Liszt's Rückzug von der Öffentlichkeit jedoch war weit davon entfernt, ein Aufgeben der von ihm ergriffenen Initiative zu sein. Wie seine Briefe an Franz Brendel darlegen, hielt er mit fester Hand die künstlerische Leitung der musikalischen Fortschrittspartei, der er sich auch später zu keiner Zeit entzog. — —

Inzwischen waren über die Altenburg schwere Zeiten verhängt. Die Hoffnungen der Fürstin sollten sich nicht, oder nur theilweise erfüllen; dabei letzteres in einer Weise, die sie ihrem Ziel um keinen Schritt näher kommen ließ. Wollte es einen Moment scheinen, als lichte sich der Himmel, wie 1851, als die Fürstin ihrer schwer erkrankten Tochter wegen nahezu einen ganzen Winter in dem Schaumburg-Lippe'schen Badeort Eilsen verbrachte, und

1) Siehe Seite 96.

Liszt daselbst die Hochzeitsmusik: die stolzen „Festklänge" schuf, so sollten sie bald gewahr werden, daß die Fanfaren zu Stolzes verkündet und der Kopf der Schlange nicht zertreten war. Im Jahre 1855 trat die Katastrophe ein, die wir glauben hier nur in dem speciell die Fürstin betreffenden Theil berühren zu dürfen; nur sei gesagt, daß ihre Standhaftigkeit gegenüber den ihre Tochter betreffenden Plänen des Fürsten Nikolaus, diese vereitelte. Die Rache ereilte sie. Im März starb Kaiser Nikolaus I. Sein Sohn Alexander II. fügte dem Vorgehen seines Vaters den schon früher erwähnten Schlußstein ein: der Fürstin, die ihre Rückkehr nach Rußland verweigert hatte, wurde der Paß nicht mehr erneuert, womit sie ihre bürgerlichen Rechte einbüßte und aufhörte russische Unterthanin zu sein. Sie wurde „civil-todt" erklärt.

Ihr Vermögen wurde unter Sequester gelegt, eine Vormundschaft für die noch nicht majorenne Tochter als Erbin eingesetzt, und dem Fürsten Nikolaus der siebente Theil desselben zuerkannt.

Während dieser Begebnisse war es, daß Liszt's 13. Psalm und seine „Seeligkeiten" die Gemüther aufrichtete, die so ungerecht wie grausam erschüttert waren.

Im Jahr 1859 vermählte sich die Prinzessin mit dem Fürsten Constantin v. Hohenlohe. Von da hörten die Revenüen auf, welche der Fürstin als „Erziehungsbeiträge" aus Rußland zuflossen. Nur auf die Zinsen ihres Heirathsgutes, das sie sich in Papieren nach Deutschland gerettet hatte, angewiesen, ward ihre finanzielle Lage peinlich.

Mit dem Moment ihrer russischen Achterklärung fiel die Fürstin auch am Weimaraner Hof in Ungnade. Warf dieselbe ihre Schatten nicht ganz auf Liszt, so trug sie doch dazu bei, als die Kritik Niederlage auf Niederlage seinen Schöpfungen bereitete, seiner Thätigkeit kühler zuzuschauen! Dingelstedt wurde berufen, die Malerschule kreirt, der „Barbier von Bagdad" ausgepfiffen und ausgezischt — Dinge, die weder Serenaden noch ein Ehrenbürger-Diplom [1]), noch ein Kammerherrnschlüssel [2]) auszugleichen vermochte. Dazu war Marie Paulowna, die Liszt eine treue Freundin

1) „Am 22. Febr. 1861 wurde dem Hof-Kapellmeister Franz Liszt in Weimar von einer Deputation der städt. Behörden das Diplom über das ihm von der Stadt Weimar verliehene Ehrenbürgerrecht überreicht." („N. Z. f. M." 1861 I Nr. 11.)

2) „Ritter Franz von Liszt ist zum großherzogl. Weimar. Kammerherrn ernannt worden." (N. Z. f. M. 1861/II Nr. 9.)

und Beschützerin geblieben, zu den Vätern gegangen. Auf der Altenburg ward es still und einsam. Liszt wollte Weimar den Rücken kehren — sein Stolz und das ihm angestammte Princip „Ausharren" stimmte dagegen.

Endlich, nach allem ein Lichtblick, hielt die civiltodte Fürstin die Papiere in der Hand, die Hindernisse zu beseitigen, welche, Liszt's Namen zu tragen, ihr bis jetzt entgegen gestanden hatten. Sie sandte dieselben an den Bischof von Fulda zum Zwecke der Trauung — schon nach wenigen Tagen erhielt sie die Papiere nebst der Verweigerung derselben zurück, angeblich: das Dekret könnte das Resultat einer Bestechung sein. Als seine Echtheit, ministeriell beglaubigt, in Fulda anerkannt werden mußte, war der Bischof dennoch nicht zu bestimmen, die Trauung zu vollziehen. Ein Brief aus Rußland verwies die tiefgebeugte Frau nach Rom. „Ja nach Rom — Sie müssen nach Rom!" bestätigte auch Liszt. So reiste die Fürstin, begleitet von ihrer Kammerfrau[1]), im Mai 1860 in die ewige Stadt. Die Schlüssel der Altenburg übergab sie ihrer getreuen Miß Anderson, der vormaligen Erzieherin ihrer Tochter. In sechs Wochen glaubte sie die Angelegenheit erledigt zu haben und zurück zu sein — sie kehrte niemals wieder.

Der Meister harrte ihrer. Immer wieder wurde der Termin ihrer Rückreise verändert. Gleichsam als ahne er, daß ein neuer Lebensabschnitt ihm bevorstehe, ordnete und revidirte er seine Manuskripte, edirte, und — — bestellte sein Haus. Todesgedanken überkamen ihn. Er schrieb ein Testament, das er in Weimar deponirte, und setzte die Fürstin zu seiner Universalerbin ein. In einem brieflich an sie gerichteten Nachtrag gab er den Gedanken Ausdruck, die ihn beherrschten. Ergreifend — ein Seitenstück zu dem Heiligenstadter Dokument — klingt es aus den Bruchstücken heraus, welche fünfundzwanzig Jahre später der Öffentlichkeit übergeben wurden.[2]) Wer den großen Mann persönlich gekannt, dem wird aus jedem Satz sein Antlitz wie lebend entgegenleuchten, und wer ihn nicht gekannt, wird mindestens einen erhebenden Einblick in eine menschliche und künstlerische Individualität empfangen, die mit Recht zu den phänomenalen Erscheinungen unseres Jahrhunderts gezählt wird. Die Bruchstücke lauten:

1) Die später verehelichte, noch jetzt in Oldesleben in Thüringen lebende Frau Auguste Pickel.

2) Veröffentlicht durch die „N. Z. f. M." 1887 Nr. 18.

Den 14. September 1860.

Weymar.

„Ich schreibe dieses nieder am 14. September, am Tage wo die Kirche das Fest der Kreuzerhöhung feiert. Die Benennung dieses Festes ist auch die des glühenden und geheimnisvollen Gefühls, welches mein ganzes Leben wie mit einem Wundenmahl durchbohrt hat.

Ja „Jesus Christus am Kreuz," das sehnsuchtsvolle Verlangen nach dem Kreuze und die Erhöhung des Kreuzes: das war immer mein wahrer, innerer Beruf; ich habe ihn im tiefsten Herzen empfunden seit meinem siebzehnten Jahr, wo ich mit Thränen und demüthig bat, man sollte mir erlauben in das pariser Seminar einzutreten: damals hoffte ich, es sollte mir vergönnt sein das Leben der Heiligen zu leben und vielleicht selbst den Tod der Märtyrer zu sterben. — So ist es leider nicht gekommen — aber doch nie ist mir — ungeachtet der Vergehen und der Verirrungen, die ich begangen habe und wegen deren ich eine aufrichtige Reue und Zerknirschung empfinde, — das göttliche Licht des Kreuzes ganz entzogen worden. Manchmal sogar hat der Glanz dieses göttlichen Lichtes meine ganze Seele überfluthet. — Ich danke Gott dafür und werde sterben, die Seele an das Kreuz, unsere Erlösung, unsere höchste Seligkeit, geheftet und, um meinen Glauben zu bekennen, wünsche ich vor meinem Tode die heiligen Sakramente der katholischen, apostolischen und römischen Kirche zu empfangen und dadurch die Vergebung und die Erlassung aller meiner Sünden zu erlangen. Amen.

— — — — — — — — — — — — — — —

Ich danke mit Verehrung und zärtlicher Liebe meiner Mutter für ihre beständigen Beweise von Güte und Liebe. In meiner Jugend nannte man mich einen guten Sohn; es war gewiß kein besonderes Verdienst meinerseits, denn wie wäre es möglich gewesen kein guter Sohn mit einer so treu aufopfernden Mutter zu sein. — Sollte ich vor ihr sterben, so wird ihr Segen mir ins Grab folgen.

— — — — — — — — — — — — — — —

Mein Vetter Eduard Liszt (Dr. und k. k. Landgerichtsrath in Wien) hat ein Recht darauf, daß ich ihm hier meine lebhafte und dankbare Zuneigung betheure und ihm danke für seine Treue und standhafte Freundschaft. Durch seine Verdienste, seine Fähigkeiten und seinen Charakter macht er dem Namen, den ich trage, Ehre und ich bitte Gott um seinen Segen für ihn, für seine Frau und seine Kinder.

— — — — — — — — — — — — — — —

Es giebt in unserer zeitgenössischen Kunst einen Namen, der jetzt schon ruhmreich ist und der es immer mehr werden wird — Richard Wagner. Sein Genius ist mir eine Leuchte gewesen; ich bin ihr gefolgt — und meine Freundschaft für Wagner hat immer den Charakter einer edlen Leidenschaft beibehalten. Zu einem gewissen Zeitpunkt (vor ohngefähr zehn Jahren) hatte ich für Weimar eine neue Kunstperiode geträumt, ähnlich wie die von Karl August, wo Wagner und

ich die Koryphäen gewesen wären, wie früher Göthe und Schiller, — aber ungünstige Verhältnisse haben diesen Traum zu Nichte gemacht.

— — — — — — — — — — — — — — —

Meiner Tochter Cosima vermache ich die Zeichnung von Steinle, meinen Schutzpatron, den heiligen Franciscus von Paula darstellend; er schreitet auf den Wellen, seinen Mantel unter den Füßen ausgebreitet, in der einen Hand eine glühende Kohle haltend, die andere erhoben, entweder den Sturm zu beschwören oder um die bedrohten Schiffer zu segnen, den Blick gen Himmel, wo in einer Glorie das erlösende Wort: „Charitas" leuchtet, gerichtet. — Diese Zeichnung hat immer auf meinem Schreibtisch gestanden. Daneben befindet sich eine alte Sanduhr in geschnitztem Holz mit vier Gläsern, die auch für meine Tochter Cosima bestimmt ist. Zwei andere Gegenstände, die mir gehört haben, sollen als Andenken meinem Vetter Eduard Liszt und meinem sehr geliebten und tapfern Schwiegersohn Hans v. Bülow gegeben werden.

Ein Andenken an mich sollen auch einige Mitglieder unserer Verbindung der „Neudeutschen Schule" — denen ich herzlich ergeben bleibe — bekommen: Hans v. Bronsart, Peter Cornelius (in Wien), E. Lassen (in Weimar), Dr. Franz Brendel (in Leipzig), Richard Pohl (in Weimar), Alex. Ritter (in Dresden), Felix Dräseke (in Dresden), Prof. Weitzmann (in Berlin), Carl Tausig (aus Warschau) — entweder einen Ring mit einem Namenszug, Portrait oder Wappen. — Mögen sie das Werk fortsetzen, was wir begonnen haben. — Die Ehre der Kunst und der innere Werth der Künstler verpflichtet sie dazu. Unsere Sache kann nicht untergehen, sollte sie auch gegenwärtig nur wenige Vertheidiger haben. —

— — — — — — — — — — — — — — —

Eines meiner Kleinode als Ring gefaßt soll Frau Caroline d'Artigaux, geborene Gräfin von St. Cricg (in Pau, Frankreich) gesendet werden. — Der Fürstin Constantin Hohenlohe (geb. Prinzessin Marie Wittgenstein) vermache ich das elfenbeinerne Crucifix (cinque-cento), welches mir von meinem wohlwollenden Gönner den Fürsten von Hohenzollern-Hechingen geschenkt worden ist — auch ein paar Knöpfe mit fünf verschiedenen Steinen, die die fünf Buchstaben meines Namens bilden.

— — — — — — — — — — — — — — —

Und nun kniee ich noch einmal nieder um zu beten: Zu uns komme Dein Reich; Dein Wille geschehe wie im Himmel also auch auf Erden; vergieb uns unsere Schuld, wie wir vergeben unsern Schuldigern, und erlöse uns vom Übel. Amen.

F. Liszt.

Geschrieben den 14. September 1860 — am Feste der Erhöhung des heiligen Kreuzes.

Nachtrag.

Herrn Große, Mitglied der großherz. Weim. Hofkapelle (Posaunist und Kontrabassist), der seit einer Reihe von Jahren das Abschreiben

meiner Werke und das Ordnen der Orchester- und Gesangsstimmen derselben in der Bibliothek der Altenburg besorgt hat, vermache ich ein Geschenk von 100 Thaler für die treuen, ergebenen Dienste, die er mir geleistet hat.

Den Namen meiner Freunde aus der Neudeutschen Schule ist noch Einer beizufügen, oder vielmehr hätte ich ihn zuerst nennen sollen; es ist der des Herrn Gaëtano Belloni (in Paris). — Er ist mein Sekretair während meiner Koncertreisen in Europa von 1841 bis 1847 gewesen, und war stets mein treuer Diener und Freund. Er darf nicht vergessen werden. Übrigens, gern oder ungern, gehört er zu der Neudeutschen Schule durch seine Anhänglichkeit an mich und auch durch seine spätere Betheiligung an den Berlioz- und Wagner-Koncerten.

Ich wünsche einfach begraben zu werden, ohne Pomp, und womöglich Nachts. — Möge das ewige Licht meiner Seele leuchten."

Die Nachrichten, welche aus Rom eintrafen, waren einmal gut, einmal schlecht. Der Winter 1860/61 verlief unter Revisionen und Korrekturen. Man wollte in Weimar bemerken, daß das geordnete Leben der Altenburg Liszt abging. Ja — es fehlte ihm die starke Geistesgenossin, das eigentliche Heim! Seinen Namenstag, den 2. April, verbrachte Liszt zum ersten Mal ohne die Fürstin auf der Altenburg. An Peter Cornelius schrieb er bald darauf (18. April 1861):[1])

— — „Obschon an dem Tag die Abwesenheit der Fürstin am empfindlichsten und die Altenburg für mich gleichsam verstört war, berührte mich doch die liebevolle Anhänglichkeit einiger Freunde tröstlich und milde. Verbleibt mir, wie ich Euch verbleibe — herz- und standhaft, auf Gott vertrauend.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Was mit mir im späteren Laufe des Sommers geschehen soll, läßt sich nicht bestimmen. Halten wir aber fest an unserm Wiedersehen hier Anfangs August.

Bien à vous de coeur

F. Liszt."

Im Monat August (vom 5.—7.) sollte eine Tonkünstler-Versammlung zu Weimar unter Protektion des Gr.-H. Karl Alexander abgehalten werden, mit dem Hauptzweck: den „A. D. Musik-Verein", dessen Organisation und Statuten Franz Brendel entworfen und ausgearbeitet hatte, zu konstituiren. — Die Tage verliefen glänzend. Viele Gäste sah die Altenburg: obenan Richard Wagner — seit seinem Exil zum ersten Male in

1) „Fr. Liszt's Briefe", I. Bd. Nr. 254.

Künstlerkreis auf deutschem Boden —, dann Franz Brendel, H. v. Bülow, P. Cornelius, Dräseke, Tausig, Graf Laurencin, sein Vetter Eduard Liszt, seine Tochter Blandine und ihr Gemahl Emil Ollivier u. A.

Aus Rom aber war die Weisung ihm geworden, sich im Stillen zur Reise dahin zu rüsten und zum 21. Oktober dort einzutreffen.

Am 17. August 1861 verließ der Meister Weimar. An diesem Tage schrieb er an Edmund Singer in Stuttgart:[1])

„Seit vorigen Sonntag ist die Altenburg geschlossen und versiegelt — und in wenigen Stunden verlasse ich Weimar auf längere Zeit. Zunächst werde ich einige Wochen bei meinem Gönner, dem Fürsten Hohenzollern (der musikalisch sehr wohlgesinnt!) in Löwenberg verweilen. Ich beabsichtige dort meine zu lange unterbrochenen Arbeiten wieder aufzunehmen und ruhig weiter zu bringen."

Nach mehrwöchentlichem Aufenthalt in Löwenberg, verbrachte Liszt einige Zeit in Berlin, und dann —: nach Rom!

---

1) „Liszt's Briefe", Bd. I Nr. 258.

Fünftes Buch.

(1861—1886.)

Konsequente Fortsetzung und Abschluß

der Weimarperiode

zu Rom, Weimar, Budapest.

I.

In Rom.

Fehl geschlagene Hoffnungen. — Liszt's Eintritt als Weltgeistlicher in die Kirche.

Die Fürstin war inzwischen von Enttäuschungen nicht verschont geblieben. Sie war nach Rom, um sich Gerechtigkeit zu holen, die das russische Konsistorium endlich gewährt, und deren Konsequenzen zu ziehen der Bischof von Fulda verweigert hatte. Sie fand hier Freunde, ehrliche Freunde; des öftern auch sah sie Pius IX., der sich die Dinge auseinandersetzen ließ. Während in den Kanzleien gearbeitet wurde, machte und empfing sie Visiten, besah die Kunstschätze, besuchte Ateliers. Nach Außen war sie die ruhige Weltdame, die an Rom sich erfreut.

Ihrem beobachtenden Auge entging dabei nichts, was sich auf ihre Angelegenheit bezog. Sie merkte bald, daß russischerseits ihr beim Papst Opposition gemacht wurde, und die Kanzleiarbeiten stockten. Ihr Entschluß war schnell gefaßt. Ohne daß man in der Gesellschaft eine Ahnung davon hatte, war sie beim Papst. „Heiliger Vater", rief sie, sich auf die Knie werfend — „Heiliger Vater, hier vor dem Vertreter der Gerechtigkeit Gottes suche ich Schutz und Recht!" Sie stand nicht auf, selbst nicht auf des Papstes: „Stehen Sie auf, setzen Sie sich, Fürstin" — sie blieb auf ihren Knien und ergreifend schilderte sie ihm, was sie von Rußland gelitten, wie Rußland sie verfolgt, welches innere Elend, welche Ungerechtigkeit, welche Schmach sie ertragen. — Lange dauerte die Audienz. Endlich sagte Pius IX. tief ernst: „Gehen Sie, Fürstin, Ihr Recht soll Ihnen werden." Mit diesen Worten schloß die Audienz. Unter seinem Segen verließ sie das Gemach.

Der Papst war so ergriffen, daß die Audienzen unterbrochen werden mußten. „Diese Frau hat mich erschüttert!“ rief er einüber das andermal aus. — Er befahl ihre Angelegenheit sogleich zu prüfen, damit es nicht heiße: Rußland sei allmächtig in Rom.

Nach kurzer Zeit erhielt die Fürstin mit des Papstes Unterschrift die Bestätigung des Dekrets des russischen Konsistoriums. Ganz Rom war überrascht ob dieser Nachricht. Nun wollte sie zurück nach Weimar. Im Gespräch mit einem ehrwürdigen und weltkundigen Würdenträger der Kirche bemerkte ihr dieser fein lächelnd: „Durchlaucht, bleiben Sie noch hier — warten Sie es ab.“

„„Aber ich habe die Unterschrift des heiligen Vaters.““ —

„Warten Sie ab!“

Eine innere Stimme ließ die Warnung sie befolgen. Sie reiste nicht. Als sie nun ihre römische Entscheidung dem Kardinal de Lucca vorlegte, erkannte er sie nicht an, insofern nicht als er dem Bischof von Fulda das Recht verweigerte, eine zweite Ehe der Fürstin zu schließen. Sie wurde in das römische Kabinet zurückgesandt. Pius IX. bestand nicht auf sein gesprochenes Recht. Vorsichtig meinte er: irgendwo müsse ein Irrthum liegen, man solle die Akten revidiren. Nun wurden selbst die Akten erster Instanz, die in Rußland lagen, von Rom aus verlangt und durchgesehen.

Nach Durchsicht der russischen Akten erster Instanz, äußerte Kardinal Catarini — ein Mann, der nicht für die Fürstin eingenommen war — gegen den Papst, daß, wenn er vordem Zweifel in ihr Recht gesetzt, diese Akten ihm alle Zweifel genommen hätten. — Die Sache der Fürstin verlangte zum zweiten Mal des Papstes Unterschrift.

Nun erwartete sie Liszt, mit dem sie strengstes Stillschweigen über das Bevorstehende verabredet. Wie es kam, ist nicht ermittelt: eine Oktobernummer der „Augsburger Allgemeinen“ brachte die Notiz, „daß Liszt zu seiner Vermählung nach Rom reise.“

Am 20. Oktober traf Liszt in Rom ein. Am selben Tage waren im Vatikan zu einer Privataudienz ein russischer Verwandter der Fürstin: der Herr zu Calm-Podoska (der ehemalige Knabe, dessen ein früheres Kapitel gedacht hat), nebst einer Fürstin O. und Gräfin B., beide Polinnen und Verwandte von ihr.

Am Abend des 21. Oktober, dem Vorabend seines 50. Geburtstages, empfing Liszt nebst der Fürstin die Kommunion in

Santo Carlo. Der Altar daselbst war geschmückt, die Kerzen vorbereitet — andern Tags, an seinem Geburtstage, früh um 6 Uhr, sollte in aller Stille die Trauung vollzogen werden. Des Abends aber um 11 Uhr traf vom Pfarrer zu Santo Carlo die Nachricht ein,

„daß auf Befehl des Papstes die Trauung nicht stattfinden könne!"

Dieser Erlaß war die Folge der genannten Audienz. Die Gegner der Fürstin hatten gesiegt und ihre Verwandten erreicht, den Papst umzustimmen, indem sie gegen den Zwang der Eheschließung, worauf die Scheidung der Fürstin basirt war, zeugten und die ersten Jahre ihrer Ehe als normal hinstellten. Nach ihrem Zeugnis wäre eine zweite Eheschließung „Meineid" gewesen, welchen Pius IX. verhindern wollte. Wohl forderte er der Fürstin zum dritten Male die Akten zur Prüfung ab. Nach allen Erfahrungen aber war vorauszusehen, daß dem Rechtsspruch der dritten Prüfung ein Widerruf folgen werde, und so behielt sie dieselben zurück.

So war der Schrei nach Gerechtigkeit erfolglos erklungen, erfolglos gehört.

Das Geschick Beider war für das übrige Leben entschieden. Gegenüber allen Vorkommnissen war für sie eine gemeinsame Heimstätte vernichtet. Und gerade eine solche bedurfte der Meister. Bis zu seiner letzten Stunde litt er unter dieser „Heimathlosigkeit," und manches, was man im Verlaufe seines Lebens beklagt, fällt diesem Umstand anheim. Wohl nahte noch einmal ein Moment, wo das Schicksal selbst die Hand zu bieten schien, der von ihm geschaffenen Tragödie den Schluß der Versöhnung für den Lebensabend zu gewähren. Im Frühjahr 1865 starb Fürst Nicolas v. Wittgenstein. Gegenüber der Wittwe erloschen die kirchlichen Gesetze, die so hart sie betroffen hatten. Der spätere Kardinal v. Hohenlohe, und, nebenbei bemerkt, der Schwager ihrer Tochter, erbot sich die Trauung zu vollziehen. Allein die Fürstin hatte seit jenem vernichtenden Schlag sich mehr und mehr dem Gedanken hingegeben, „daß alle gewordenen Hindernisse Gottes Fügung seien, und sie sich seinem Willen zu ergeben habe." Sie hatte Resignation gelernt und konnte sich ihr nicht mehr entreißen — —: sie wies die Trauung zurück.

Welches auch die Motive sein mochten, die im Hintergrund ihres Herzens in diesen Entschluß hineingespielt haben, sicher ist:

daß er unparteiischem Urtheil angesichts des von ihr um dieses Ziel geführten Kampfes als eine Inkonsequenz erscheint, die um so bedauerlicher berührt, als sie dadurch dem Auge der Welt und der socialen Ordnung die Hauptbeglaubigung der Unantastbarkeit ihres Rechtes entzogen hat.

Die Inkonsequenz selbst aber dürfte nicht allzuschwer als eine Konsequenz der letzten sechs Jahre zu erkennen sein. Schon die ein- und einhalbjährige Trennung Beider — Liszt in Weimar, die Fürstin in Rom — zog eine Art Zwischenlinie in ihr Einheitsleben. Eine solche ist unausbleiblich, wenn der engste persönliche Austausch in einen schriftlichen umgewandelt wird und Jedes für sich die Tagesfragen, -Sorgen und Vorkommnisse durchzumachen hat. Ohne zu entfremden, entstehen Gewohnheiten, die das gemeinschaftliche Verfolgen der Interessen nicht mehr so ganz mit dem Stempel unumgänglicher Nothwendigkeit belegen. Nach dem päpstlichen Entscheid lag zunächst die Frage vor: wohin? was nun? zurück nach Weimar? Das Leben und Wirken auf der Altenburg war durch die neueren Kunstzustände in Weimar gestört; auch abgesehen hiervon ließ sich das Leben in alter Weise nicht wieder aufnehmen. So blieben sie „vorläufig" — wie Beide wähnten — in Rom. Die Fürstin bewohnte auf der Piazza di Spagna, alsdann in der Via del Babuino im Winter den zweiten, im Sommer den dritten Stock des Hauses No. 89, Liszt bezog einige Zimmer in der Via Felice 113, alsdann auf dem Monte Maria, Madonna del Rosaria u. a.

Die finanziellen Mittel der Fürstin, wie des Meisters, geboten beiden Einschränkungen in viel größerem Maße als in Weimar. Liszt's Einnahmen wurzelten in den bei den Esterhazy'schen Kassen angelegten Ersparnissen aus seiner Knabenzeit, die ihm sein Vetter, der inzwischen zum K. K. österreichischen Generalprokurator emporgestiegene Eduard Liszt auf das sorgfältigste verwaltete, und den Einkünften aus seinen Kompositionen. „Ich habe blos einen Luxus beibehalten" — schrieb er in jener Zeit an den legendarischen Kantor —, „nämlich meinen kleinen Diener — und auch dieses nur der Zeitersparnis wegen. Doch bin ich keineswegs gestimmt, je reicher zu werden, obschon es mir manchmal sehr wehe thut, Andern nicht helfen zu können." Und doch fand er tausendfach Mittel zu rathen, zu helfen, zu fördern. Und wie auf der Altenburg, blieb ihm hierin die Fürstin zur Seite. Bitter empfand sie

in der Folge den an ihr begangenen Raub an irdischem Gut. Doch keine Klage trat nach Außen. Bei Beiden hielt die innere Größe dem äußeren Geschick die Wage.

Als Pius' IX. Verbot so plötzlich und unerwartet den letzten Anker der Schiffbrüchigen vernichtete, bedurfte es seitens Liszt's[1] mehr als je zuerst einer geraumen Zeit, um sich zu fassen, zu sammeln und gehörig aufzurichten, bevor er sich seinem Kompositionsberuf wieder hingeben konnte. Ebenso verlangte die Fürstin nach innerer Beruhigung. Ihr Aufenthalt in Rom hatte sie den Kreisen der hohen Würdenträger der Kirche nahe gebracht. Ihr reger Geist, von dem Kunstleben Deutschlands abgeschnitten, fand hier eine Nahrung, die ihrer Glaubensrichtung entgegen kam und ihr jenes ersetzte. Sie wandte sich der Theologie im ernstesten Studium zu und machte zwei dreijährige Kurse mit dem Dominikaner Prälat de Ferrari durch, in welcher Zeit sie nebenbei die ganze Summe der Schriften des Tomasius d'Aquinus mit ihm in lateinischer Sprache durcharbeitete.[2] Daß dieses Studium dazu beitrug, sie in der oben ausgesprochenen Idee zu bestärken, liegt der Annahme nahe. Nichts desto weniger bleibt ihr Rücktritt, obwohl ihn Liszt verstand, und zu groß dachte, um ihn nicht vollkommen zu billigen, ein bedauernswerthes Faktum. Die geistige Gemeinschaft Beider blieb nach wie vor.

Der Aufenthalt in Rom dehnte sich vom Winter auf das ganze Jahr, auf Jahre — bei der Fürstin für immer aus. Das Große, Breite, Geistige Roms, in dem sich die Interessen dazumalen noch kirchlich und weltlich centralisirten, war Beiden nach den zwölf Jahren künstlerischen und persönlichen Kampfes in Weimar erhebende Friedensluft. Der künstlerische Verkehr allerdings lag für den Meister brach, doch konnte' er, obwohl ihn auch hier seine ausgebreiteten persönlichen Beziehungen und seine gesellschaftliche Stellung oft ermüdeten, zeitweise zurückgezogener leben als früher.

Das Wesentliche war für ihn, daß er seiner kirchenmusikalischen Bestimmung sich näher fühlte.

---

1) Siehe: Fr. Liszt's Briefe, II. Bd. Nr. 11.

2) Die Fürstin betheiligte sich in der Folge schriftlich an kirchlichen Fragen und hatte die Genugthuung, daß insbesondere ihre dogmatischen Arbeiten (mit Ausnahme einer ihrer letzten) die kirchliche Imprimatur erlangten.

Das drücken auch folgende an Fr. Brendel gerichtete Worte aus, indem er sagt (8. Nov. 1862):

„Ich bin fest entschlossen längere Zeit hier ungestört, unaufhaltsam und konsequent fortzuarbeiten. Nachdem ich die mir gestellte symphonische Aufgabe in Deutschland, so gut ich es vermochte, zum größeren Theil gelöst habe, will ich nunmehr die oratorische (nebst einigen zu derselben in Bezug stehenden Werken) erfüllen. Die Legende der heilgen Elisabeth, welche seit ein paar Monaten gänzlich beendet ist, darf nicht isolirt bleiben, und ich muß dafür sorgen, daß die gehörige Gesellschaft für dieselbe heranwächst!"

Im Hinblick auf diese sich gestellte Aufgabe, wies Liszt alle Einladungen und Aufforderungen zur Theilnahme und Betheiligung an Musikfesten in London, Petersburg u. a. Städten, desgleichen nach Weimar zurückzukehren, während der ersten Jahre zurück. An Dr. Gille in Jena schrieb er (10. Sept. 1863):

„Der römische Aufenthalt ist für mich kein beiläufiger; er bezeichnet sozusagen den dritten Abschnitt — (wahrscheinlich den Abschuß) meines oft getrübten, doch immerhin arbeitsamen und sich aufrichtenden Lebens. Ich bedarf also eine geraume Zeit, um mit mehreren langwierigen Arbeiten und mit mir selbst ein gutes Ende zu machen. Dazu verhilft mir günstig meine hiesige Zurückgezogenheit, die fernerhin noch etwas accentuirter sein wird, und meine jetzige klösterliche Wohnung,[1]) welche mir nicht nur die herrlichste Aussicht über ganz Rom, die Campagna und die Gebirge gewährt, sondern auch, was ich ersehnte: Ruhe von außen und Friedsamkeit. —"

Im Jahr 1864 entschloß endlich der Meister sich auf speciellen Wunsch des Großherzogs von Weimar, auf kurze Zeit Deutschland zu besuchen und der Karlsruher Tonkünstler-Versammlung (21.—26. August) beizuwohnen. Bezeichnend für seine, diese Reise betreffende Stimmung dürfte folgender Passus eines an Brendel gerichteten Briefes sein, aus dem unverkennbar, trotz Stolz und Ironie, die klaffende Wunde seines beleidigten Geistes hindurchschimmert:

„Pohl scheint falsche Brillen aufgesetzt zu haben, wenn er in meinem Brief gelesen, daß ich nichts Eiligeres zu thuen wünsche, als nach dem alleinigen Deutschland zurückzukehren! Man mag darüber denken, was beliebig; positiv aber bleibt, daß ich mich weder um deutsche, noch französische, englische, russische oder italienische Laffen weiter kümmere und mich gänzlich in meiner stillen Arbeitsamkeit abschließe.

---

1) Im Januar 1863 bezog Liszt das ihm vom Pater Theimer überlassene Logis im wenig bewohnten Hause der Oratorier der »Madonna del Rosario« auf dem Monte Mario, ohngefähr eine Stunde von Rom.

„Laßt mich ruhen, laßt mich träumen," zwar nicht unter „blühenden Mandelbäumen," wie Hoffmann singt, doch getrost und geborgen unter dem Schutz der Madonna del Rosario, die mir diese Zelle gewährt. Meine deutschen Freunde thäten wahrlich viel vernünftiger, mich hier zu besuchen, als mich nach ihren Gauen zu verlocken. Jedenfalls können Sie die übrigen Bekannten versichern, daß ich sie durch keine längere Anwesenheit mehr inkommodiren werde, und meine Dazwischenkunft bei dem Carlsruher Musikfest nur eine vorübergehende, durchaus harmlose ist."[1] —

Nach der Tonkünstler-Versammlung verbrachte Liszt mehrere Tage in Weimar. Die Altenburg war nominell noch in den Händen der Fürstin. In Wirklichkeit jedoch hatte sie dieselbe auf Wunsch des Hof-Marschalls von Beust geräumt.[2] Nur Liszt's Arbeitszimmer im Seitengebäude waren noch unberührt. Sie bewohnte jetzt der Meister. Als er seine Zimmer, das „blaue Zimmer" betrat, dem nach seinen Worten „für und für ein ‚Doppelgänger' Gesicht eingemauert," bedeckte er bitterlich weinend sein Gesicht mit beiden Händen und rief ein über das andere mal: „das hätte man mir ersparen können!" — — —

Im darauf folgenden Jahre, im Frühjahr 1865, ereignete sich, was Liszt's Freunde in tiefste Bestürzung versetzte: er nahm die Weihen. Dieser Schritt war eine Konsequenz des Entsagungsaktes der Fürstin. Mag es auch scheinen, als habe er sich von seiner Jugend an als von seiner Natur vorgezeichnet, vorbereitet, so bleibt diese Thatsache dennoch feststehen. Die Beleuchtung, welche derselbe seitens der gegnerischen Presse erfuhr, bedarf hier keiner weiteren Auslassung, als daß sie den Kern der Sache nicht einmal streifte. Denn weder Mönchthum noch Effektliebe lagen ihm zu Grunde, vielmehr ein anderes Motiv, ein Gedanke von immenser Tragweite, der, hätte das Geschick ihn erfüllt, kirchenmusikalisch von größter Bedeutung hätte werden müssen. Es ging in den höheren klerikalen Kreisen schon seit geraumer Zeit die Rede, daß bei der außerordentlichen Theilnahme, die Pius IX. für den Meister hegte, die Ernennung des letzteren zum päpstlichen

1) „Franz Liszts Briefe" II. Bd. Nr. 26.

2) Seit 1862 wohnte die Kammerfrau der Fürstin, Frau Pickel, als Kastellanin auf der Altenburg. Mit Bewilligung der Fürstin, die sich gefällig zeigen wollte, räumte sie Herrn v. Beust, der eine Etage als Wohnung für einen höheren Officier überlassen zu haben wünschte, eine solche. Hierauf wünschte er noch einige Zimmer, und noch einige bis alles, das Hauptgebäude, die Dependance und der Seitenflügel, der Fürstin entrissen war. —

Kapellmeister voraussichtlich sei. Eine solche Ernennung wäre bei dem Charakter seines Genius gleichbedeutend gewesen mit einer Reform der Kirchenmusik der gesammten römisch-katholischen Christenheit. Seit einem Besuch, mit dem der heilige Vater, begleitet von den Monsign. Merode und Hohenlohe, nebst einigen andern Herrn seiner Umgebung den Meister auf dem Monte Mario am 11. Juli 1863 geehrt[1]) — eine Auszeichnung, die keinem Tonmeister je widerfuhr — schien eine solche Annahme berechtigt. Jetzt, da die Fürstin die gesellschaftlich-häusliche Stellung gleichsam abgebrochen, mochte jene Aussicht noch an Leuchtkraft gewinnen, als ein kirchlicher Würdenträger ihm den Gedanken eingab: des Pabstes Kleid zu wählen als ersten Schritt jenem Ziel entgegen.

So nahm er am St. Markus-Tag den 25. April 1865 die untersten kirchlichen Weihen, die ihn der Klasse der Weltgeistlichen einreihten und von dem nunmehrigen Kardinal von Hohenlohe ihm ertheilt wurden. Dieser lud ihn zugleich ein, eine Wohnung bei ihm im Vatican zu beziehen. In demselben Stockwerk, den Rafael's Stanzen schmücken, domicilirte Liszt neben den Gemächern des Kardinals, bis dieser diese Wohnung aufgab und seine Besitzung Villa d'Este in Tivoli bezog, wo er dem Meister ebenfalls ein Asyl eröffnete, das ihm für alle künftigen Jahre zu jeder Zeit offen stand. Hier weilte er alljährlich bald längere, bald kürzere Zeit. Die Wasserfälle und Cypressen der Villa d'Este, die erhabene Ruhe und der Friede, die er hier stets fand, entsprachen seinem persönlichen, wie dem Bedürfnis seines Genius, dem in dem Ernst und der Weltferne dieses Ortes die Stimmung entgegentrat, die ihn vorwiegend in dieser Periode beherrschte.

Die Aussicht auf eine päpstliche Berufung erwies sich als trügerisch,[2]) was auf des Meisters kirchen-musikalische Richtung keine Einwirkung üben konnte.

Nur von einigen Reisen unterbrochen,[3]) erstreckte sich Liszt's

1) Bei dieser Gelegenheit spielte Liszt dem Pabst die auf dem Monte Mario — Madonna del Rosario — komponirte, soeben beendete und den dort hausenden Sperlingsheeren zum Theil abgelauschte „Vogelpredigt" vor.

2) „Zum Glück" —, sagten mir später Freunde von ihm in Rom; „denn sicher hätte ihn schon anderntags ein italienisches Stilet gefunden."

3) —: 1864 nach Karlsruhe (Tonkünstler-Versammlung), Weimar —, 1865 Budapest (erste Aufführung der „H. Elisabeth" und das „Inferno" der Dante-Symphonie) —, 1866 Paris und Amsterdam (Auff. der Graner Fest-Messe) —, 1867 Budapest (Auff. der Ungar. Krönungs-Messe) —, Weimar (Auff. der „H. Elisabeth" auf der Wartburg, Meininger Tonkünstler-Vers.).

ausschließliche Rom-Periode bis zu Beginn des Jahres 1869. Von da dehnt sie sich über Weimar und 1876 über Budapest aus, wo er alljährlich mit wenigen Auslassungen mehrere Winter- und Sommermonate im Dienste der Kunst und seines Vaterlandes verbrachte.

Über seinen Wechsel des weltlichen Rocks mit der Soutane äußerte er sich brieflich gegen den Fürsten Constantin von Hohenzollern-Hechingen:

»Convaincu que cet acte m'affermissait dans la bonne voie, je l'ai accompli sans effort, en toute simplicité et droiture d'intention. Il correspond d'ailleurs aux antécédents de ma jeunesse, comme aussi au développement qu'a pris durant ces quatre dernières années mon travail de Composition musicale, que je ne propose de poursuivre avec une nouvelle vigeur, le considérant comme la forme la moins défectueuse de ma nature. —

Pour parler familièrement: si »l'habit ne fait pas le moine« il ne l'empêche pas non plus; et dans certains cas, quand le moine est tout fait au dédans, pourquoi ne pas y approprier à l'extérieur l'habit? —

Mais j'oublie que je n'entends nullement devenir moine, dans le sens rigoureux du mot. La vocation me manque à cet effet, et il me suffit d'appartenir à la hièrarchie de l'Eglise au degré que les ordres mineurs m'assignent. Ce n'est donc pas le froc, mais la soutane que j'ai revêtue. Et à ce sujet, Votre Altesse me passera cette légère vanité de lui raconter qu'on me fait le compliment de dire que je porte ma soutane comme si je l'avais toujours portée.«[1])

An Franz Brendel aber schrieb er das beruhigende Wort, daß sein Anschluß an die Kirche „kein Abbruch mit dem wesentlichen Theil seines Lebens sei."

---

1) „Frz. Liszt's Briefe", II. Bd. Nr. 39.

II.

„Elisabeth", „Christus", „Stanislaus".

Oratorien.

Liszt's römische Periode zeigt sich in ihrem Resultat für die kirchliche Tonkunst als die gesteigerte, geklärte und zur Vollendung geführte Fortsetzung der Werke seiner Weimarepoche. Sie birgt den Kulminationspunkt seines Schaffens, das naturgemäß mit der Kirchenmusik abschließen mußte.

Ihre sämmtlichen Schöpfungen sind durchweht von tief-religiösem Ernst, der auch die weltlichen berührt. Im Ganzen tragen sie den Stempel kirchlichen Geistes. Derselbe bekundet sich nicht allein in der Wahl der Stoffe, sondern vor allem in jener Erhabenheit, welche sich über menschliche, außerhalb des religiösen Gefühlslebens kreisende Leidenschaften frei bewegt und ihnen da, wo sie stoffbedingt auftreten, die Begrenzung, Haltung und Farbe giebt, ohnen ihnen die Wahrheit und Kraft des Ausdrucks zu bleichen oder ihnen ihr Heimathsrecht zu entziehen.

Beide kirchenmusikalische von dem Meister betonten Richtungen (S. 399 u. f.) fanden in großen, in sich abgeschlossenen Werken neuen und unvergänglichen Ausdruck. Die „oratorisch" genannte Richtung aber gelangte erst jetzt zur vollen Ausprägung ihres Charakters, als auch zur Entfaltung ihrer Gattung, welche in den Oratorien Höhepunkt und Ziel gewann. Dem Oratorium selbst aber schuf er eine Form, von dem historischen Oratorienstyl — durch Händel und Mendelssohn vertreten — so verschieden, wie die Form seiner Messe von dem traditionellen Meßstyl. Ein anderer Ausgangspunkt —: ein anderes Fundament.

Die Jahre 1861—1869/70 waren die fruchtbarsten der Rom-

periode. Sie brachten das Oratorium „Die Legende von der h. Elisabeth", das Oratorium „Christus", die Ungar. Krönungsmesse,[1] das Requiem[2] hervor. Daneben „Neun Kirchen-Chor-Gesänge,[3] die Ausarbeitung und letzte Gestaltung der Missa choralis, der Psalmen,[4] die Komposition des Sonnen-Hymnus, der Beethoven-Kantate u. a., Orgelkompositionen, Übertragungen und Revisionen, desgleichen solche für Klavier, unter ihnen die beiden einzig dastehenden großen Legenden: „die Vogelpredigt" und „der h. Franciscus von Paula auf den Wogen schreitend", welche der Klaviermusik oratorische Elemente in Styl und Ausdruck zugeführt haben.

Die genannten Oratorien sind die Hauptträger der Schlußperiode. Wie ich es schon ausgesprochen habe, erreicht die bahnbrechende Schaffensaufgabe des Liszt'schen Genius in ihnen ihr Endziel und ihre Abrundung.

Sie eröffnen der ganzen Gattung neue Wege, man kann sagen: eine neue Welt, die bezüglich des Stoffes eine Erweiterung, bezüglich der Form eine Neugestaltung und bezüglich der Mittel eine Universalität in sich schließt. Ohne die ihnen vorausgegangenen symphonischen Dichtungen, und den in der Graner Festmesse angeschlagenen neuen kirchlichen Ton, dürften sie schwer erklärbar bleiben. Denn sie bilden gewissermaßen die Einheitsform seiner auf beiden Gebieten bereits zur Erscheinung gekommenen Kompositions- und Stylprincipien, die, jetzt das Oratorium erfassend, sich in ihrem ganzen Umkreis wiederholen und ihr Reformwerk in harmonischer Verschmelzung ihrer selbst von neuem beginnen.

Die „Elisabeth" führt der Kirchenmusik in der christlichen Legende eine neue Stoffwelt zu, die sich entdeckungsartig zur Kirche im gleichen Sinne verhält wie Richard Wagner's Benutzung der germanischen Sage zur Bühne. Der „Christus" entnimmt seinen textlichen Stoff neben der Bibel, dem christlichen Kult späterer Zeit und zwar in Texten, welche das Leben Christi und die Christusidee zum Ausdruck bringen. Beide Oratorien sind Träger von Ideen; das eine verherrlicht die christliche Barmherzigkeit und Duldung, das andere die Welt und Menschheit erlösende Macht der Liebe durch Christus. Beide bauen sich, in Personen

1) S. 404
2) S. 406.
3) Später erweitert zu zwölf.
4) S. 409.

verkörpert, gewissermaßen geschichtlich auf, indem sie in großen Zügen die Hauptmomente aus dem Lebenslauf der die betreffende Idee repräsentirenden Heldin, oder des Helden, von ihrer Kindheit bis zu ihrem Tode, ja bis nach demselben in der Nachwirkung der betreffenden Idee, zum Ausdruck bringen. Beide lassen sich musikalische Biographien höchsten Styles nennen.

Was den letzteren — den Styl — anbetrifft, entspringt er dem dichterisch-freien Gestaltungstrieb Liszt's und dem von ihm untrennbaren dramatischen Element, das oratorischerseits wohl nur bei einigen Stellen der Matthäuspassion Joh. Seb. Bach's gleich mächtig pulsirt hat. In Liszt's Schaffen lag es vom Anfang an wie eine die Formen treibende Urgewalt. Die Spitzen seiner Werke bekunden es scharf ersichtlich: seine „Faust"-Symphonie zog das Drama in die Tonlyrik; die Missa solemnis gestaltete sich zum dramatischen Akt des Kultus; jetzt — im Oratorium — schafft es dem Epos die dramatische Zuständlichkeit, erhebt es sogar in der „Elisabeth" zum „geistlichen Drama".

Gerade der letztere Umstand weist diesem Oratorium noch eine besondere, im genannten Wort schon angedeutete Stellung an. Man vergegenwärtige sich, daß die „Elisabeth" Vielen unter uns ebenso von der Bühne wie von der Kirche aus bekannt ist. Die Bezeichnung als „geistliches Drama" stammt aus H. v. Bülow's Mund.[1]) Er gab sie gelegentlich der ersten Aufführung der „Elisabeth" und eilte damit dem Gedanken und dem Versuch einer scenischen Darstellung um zwanzig Jahre voraus. Wie richtig sie war, hat die Zeit bestätigt, ohne daß diese darum der „Elisabeth" ihr Anrecht auf das Oratorium hätte nehmen oder schmälern können. Sie wird seit einer Reihe von Jahren mit gleichem Erfolg als Oratorium in der Kirche, wie als geistliches Drama auf der Bühne aufgeführt. In ihrer Doppelseitigkeit aber liegt etwas wie eine künstlerische Offenbarung. Der Meister schuf die „Elisabeth", ein Oratorium im Sinne, ohne im geringsten an eine scenische Aufführung zu denken. Diese ergab sich als eine natürliche Folge des Charakters des Werkes und zwar zur nicht geringen Überraschung ihres Komponisten, so, daß sich sagen läßt: das geistliche Drama entfiel wie im Traume seinem Genius. Die doppelseitige Eigenschaft des Werkes aber führt zu dem Schluß, daß seinem Wesen nach das Oratorium die

1) „N. Z. f. M." 1865, Bd. 61 Nr. 37.

Geburtsstätte des geistlichen Dramas werden mußte und dieses — ebenfalls seinem Wesen nach — in ihm ruht und in ihm bleibt. Das besagen schon die Chöre, in welchem die epische Grundbestimmung des Oratoriums, folglich auch die des geistlichen Dramas, liegt, im Gegensatz zu dem weltlichen Drama, das seinen Ausgang im Einzelgesang gefunden, in der Oper wurzelt und auf den dramatischen Fortgang hinweist. Liszt hat die epische Grundbestimmung in der „Elisabeth" festgehalten, und selbst die epische Grundstimmung gewahrt. Sie durchweht seine Dramatik und giebt ihr die Haltung durch den in ihr waltenden religiösen und kirchlichen Geist.

Liszt's „Elisabeth" ist das erste geistliche Drama auf dem Gebiet der Musik und wird, soweit sich vorausblicken läßt, die Ahne dieser Gattung sein. —

Bezüglich der Ausdrucksmittel repräsentiren beide Oratorien eine die höchste Harmonie erreichende Ineinsbildung und Verschmelzung von weltlichen und liturgischen, modernen und altkirchlichen Elementen, wie bei der Dante-Symphonie, den Messen und Psalmen. Dabei aber ist der Instrumentalmusik, im Vergleich mit den Oratorien früherer Meister, die Aufgabe erweitert und erhöht. Liszt stellt sie als oratorisches Ausdrucksmittel gleichberechtigt neben die Vokalmusik und überweist ihr mit dieser die textliche Wiedergabe in weitester Ausdehnung, indem er die Darstellung einzelner Lebensmomente, sogar ganzer Lebensepisoden, dem Orchester anweist und in symphonischen Sätzen durchführt. Wir begegnen solchergestalt Sätzen epischen Charakters: die beiden die Kindheit des Herrn betreffenden Pastorale im „Christus", der Dreikönigs-Marsch (ebendas.), der Kreuzritter-Marsch in der „Elisabeth"; mystischen: das Rosenwunder (ebendas.); malerischen: der Sturm in der „Elisabeth", der Seesturm im „Christus"; lyrischen: Tristis est anima mea — „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod", ebenfalls in letzterem, u. a.

Alle diese Sätze enthalten Momente und Episoden, welche die Vokalmusik weder als Chor noch als Gesangssolo theils gar nicht oder theils nur beschränkt zum Ausklang bringen könnte, da sie überwiegend im phantastischen Helldunkel unserer Vorstellung leben und sich dem konkreten Wort gewissermaßen entziehen. Müssen sie daher als eine für die inhaltliche Erweiterung des Oratoriums glückliche Eingebung bezeichnet werden, so erscheint es geradezu als eine

höchste künstlerische Inspiration, daß der Meister den Satz, welcher das schmerzliche Ringen des Herrn am Ölberg zum Inhalt hat — ein Ringen, das als psychologischer Vorgang gefaßt, in der Innerlichkeit der Seele bleibt, im Wesentlichen dem Orchester übergab. Dieses Hereinziehen der symphonischen Kunst in das Oratorium ist sicher von großer Folgewichtigkeit, nicht allein bezüglich einer universellen Zusammenfassung der musikalischen Mittel zu Gunsten seiner inhaltlichen Erweiterung, auch bezüglich der symphonischen Kunst als solcher —: denn wer kann sagen: ob in diesen Fällen geistlicher Stoffe nicht ein Hinweis liegt auf eine zukünftig zu erblühende „geistliche Symphonie"? — Jedenfalls aber wird man ästhetischerseits von nun an von einer „oratorischen Instrumentalmusik" sprechen können.

„Die Legende von der heiligen Elisabeth."[1]

Oratorium nach Worten von Otto Roquette.
(Sr. Majestät Ludwig II. König von Bayern.) —

ging dem „Christus" voraus. Ihre Veranlaßung bot die Wartburg-Feier im Jahre 1867, die dem 800jährigen Bestehen dieser historisch bedeutsamen Thüringer Burg galt, deren eben beendete, so sinnig wie künstlerisch durchgeführte Restauration zu einem Doppelfeste aufforderte. Der Großherzog Alexander von Weimar regte bei Liszt das Oratorium an.

Die Textdichtung von O. Roquette lehnt sich an die die Wartburg schmückenden Fresken Moritz Schwind's, welche Scenen aus der Legende der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts hier waltenden edlen und frommen Landgräfin Elisabeth darstellen. Nach diesen Wandbildern theilt sie sich in sechs Abschnitte, von denen wieder drei und drei zu einem Theil verbunden sind. Das Oratorium zerfällt in zwei Theile.

Erster Theil. Der I. Abschnitt des Textes schildert die Ankunft der Elisabeth auf Wartburg. Das ungarische Königskind, Tochter Andreas II., bereits von der Wiege an dem künftigen Landgrafen zur dereinstigen Gemahlin bestimmt, wird, geleitet von ungarischen Magnaten, der Obhut des Landgrafen Hermann — dem Vater des Knaben Ludwig — übergeben und von ihm und dem Volke (Chor) bewillkommt. Das bräutliche

1) Edirt 1868 —: Partitur, C. F. Kahnt.
1867 —: Klavierausgabe, C. F. Kahnt.

Paar begrüßt sich; mit Kinderspielen und -Chor huldigt die Jugend. Eine wiederholte Bewillkommnung des Chors schließt diesen Abschnitt. Sein Verlauf faßt sich — nach der Partitur — wie folgt zusammen: a) Bewillkommnung des Volks und des Landgrafen Hermann; b) Ansprache des ungar. Magnaten und Einstimmung des Chors; c) Erwiderung des Landgrafen Hermann; d) Erstes Mittheilen Ludwigs und Elisabeths; e) Kinderspiele und Kinderchor; f) Wiederholte Bewillkommnung des Chors. — II. Ludwig. Der 1. Abschnitt bildet die Exposition der vorliegenden Legende, dieser leitet — obwohl verdeckt — das bittere Geschick Elisabeths in dem Rosenwunder, dem Kernpunkt dieses Theiles, ein, das auch bereits auf ihre künftige Glorie hindeutet. Zwischen dem ersten und zweiten Abschnitt liegen Jahre.

Beide sind vermählt und die mildthätige Elisabeth hat sich zur Charitas der Hungernden und Armen entwickelt, welchem Thun Ludwig hatte Einhalt gebieten müssen. Jetzt (II.) ereignet sich, daß er, dem Weidwerk obliegend, seine Gemahlin vermummt auf einsamem Pfade erblickt, die trotz seines Verbotes ihrem frommen Werke nachgeht. Auf seine Frage: was sie im Körblein berge? erwidert sie erschrocken: „Ich pflückte Rosen im Geheg'." Und siehe! — die Engel der Armen und der barmherzigen Liebe beschützten sie: Rosen, blühende, duftende Rosen statt Wein und Brod erschaute Ludwig. Sie bekennt ihre Lüge — aber das Rosenwunder hat sie geheiligt und Beide vereinen sich im Gott dankenden und preisenden Gebet. — Die Bezeichnungen der Unterabtheilungen heißen: a) Jagdlied; b) Begegnung Ludwigs und Elisabeths; c) Das Rosenmirakel; d) Danksagungsgebet Ludwigs und Elisabeths mit Zufügung des Chors. — III. Die Kreuzritter. Ein Zug von Kreuzrittern fordert Ludwig auf, sich ihnen anzuschließen. Dieser, fromm wie Elisabeth, erblickt hierin einen Ruf Gottes und folgt ihm, nachdem er seiner Gemahlin als Herrin von den Zurückbleibenden hatte Treue geloben lassen. Die Momente dieses Abschnittes sind benannt: a) Chor der Kreuzritter; b) Recitativ des Landgrafen Ludwig; c) der Abschied Ludwigs von Elisabeth; d) Chor und Marsch der Kreuzritter.

Zweiter Theil. IV. Landgräfin Sophie. Die Nachricht, daß Ludwig im Kampf gegen die Sarascenen gefallen, macht Elisabeth zur Herrin der Burg. Seine Mutter, die harte und herrschsüchtige Landgräfin Sophie, aber neidet sie darum und reißt

mit Hülfe ihres Seneschals noch in selbiger Nacht die Macht an sich, indem sie die mit Schmerz um ihren Gemahl erfüllte Elisabeth nebst ihren Kindern unter furchtbarem Donner und Sturmesgeheul zur Burg hinaus ins Obdachlose stößt —: a) Dialog der Landgräfin Sophie mit dem Seneschal; b) Klage der Elisabeth; c) ihre Vertreibung aus Wartburg; d) Sturm. — V. Elisabeth. a) Gebet; b) Heimaths Traum und Gedenken; c) Chor der Armen, Stimmen der Werke der Barmherzigkeit; d) Elisabeths Hinscheiden; e) Chor der Engel. — VI. Feierliche Bestattung der Elisabeth. — Der Schluß handelt von der auf Befehl des Papstes Gregor IX. in der Kathedrale zu Marburg (1235) erfolgten feierlichen Kanonisirung Elisabeths —: a) Rekapitulirung der Hauptmotive als Orchester-Interludium; b) Der Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen; c) Trauerchor der Armen und des Volks; d) Aufzug der Kreuzritter; e) Kirchenchor; Ungarische und deutsche Bischöfe. —

Die ersten musikalischen Skizzen der „Elisabeth"-Legende fallen in die Weimarepoche, in das Jahr 1858,[1]) wenn nicht 1857. In diesem Jahre wenigstens bestimmte sich Liszt für den Roquette'schen Text, den ihm der Großherzog nach Aachen zur Durchsicht gesandt — damals, als er die „Ideale" niederschrieb. Nach einer mehrjährigen Pause erfolgte die Wiederaufnahme der Komposition zu Rom. Sie ist die erste große unvergängliche Frucht seiner Zurückgezogenheit vom künstlerischen Weltgetümmel. Er vollendete sie gegen Ende Juli 1862. Der Klavierauszug und die Übertragung der instrumentalen Sätze[2]) für Klavier schlossen sich bis gegen Ende August der Partitur an.

Liszt's musikalische Erfassung des im Sinne seines Oratoriums gedichteten und doch durch Anlage und dramatischen Aufbau über die Epik eines solchen hinausgehenden Textes entwickelte die dramatischen Momente desselben zu dem Höhepunkt, der das Werk als „geistliches Drama" erkennen ließ. Sein dichterischer Geist vertiefte die dramatischen Keime und führte sie mittels seiner thematischen Verknüpfung, seiner scharfen Charakteristik der Situationen, der Personen, der Handlungen und — als innersten Lebensnerv des Kunstwerks — durch die Wahrheit und Kraft der Em-

1) Vergl. „Frz. Liszt's Briefe", I. Band Brief Nr. 205.
2) Siehe: Chronolog. Verzeichnis.

pfindung, der Zeichnung und des Kolorits zur dramatischen Gestalt vor. Die Personen sind ausgezeichnete Individualitäten voll Leben und Blut, Eins mit ihren Handlungen, Eins mit sich selbst. Elisabeth, die Heiligkeit in sich: die verkörperte Barmherzigkeit und das innig tief empfindende Weib; Ludwig: der fromme Ritter; die Landgräfin Sophie: die Mensch gewordene Härte. — Selbst die Nebenpersonen treten als charakteristische Gestalten vor uns hin —: der Landgraf Hermann und der ungarische Magnat: das Bild ritterlicher Treue und Biederkeit; der Seneschal: das Bild des wankelmüthigen Fürstendieners; Friedrich II.: das der Kaiser- und Christenwürde.

Nicht minder hoch in der Zeichnung, dramatisch lebensvoll, stehen die Chöre. Aus der Situation herausgewachsen und sie charakterisirend, wie der jubelnde Bewillkommnungsgruß des Fürstenkindes auf Wartburg (I. Abth.), der ergreifende Chor der Armen mit den Stimmen der Barmherzigkeit am Sterbelager der frommen Dulderin nebst dem überirdischen Frieden athmenden Engelschor, der ihre Seele gleichsam der Himmelspforte entgegenführt (V. Abth.), desgleichen die verschiedenen Chöre bei der Bestattung der Heiligen, individualisiren einige andere ganze Zeitstrecken des Lebens und der Geschichte, wie der rivallose Kinderchor (I. Abth.), in dem sich der naiv-heitere Jugendgeist in sonnig idealem Glanze eine Verkörperung geschaffen, der Kreuzritter-Chor, den die christlich-glühende Atmosphäre einer Kulturepoche durchweht, die sich von da dem ganzen Oratorium mittheilt, die verschiedenen kirchlichen Schlußchöre — unter ihnen die das deutsch- und das ungarisch-nationale Element durch die Bischöfe vertretenden —, nicht zu vergessen.

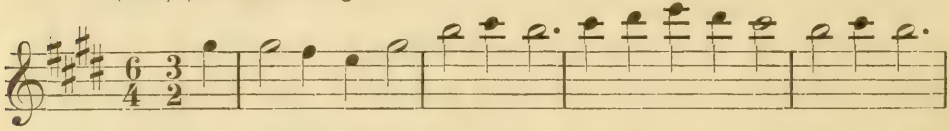
H. v. Bülow beschränkt in seinem schon einmal berührten „Elisabeth"-Aufsatz mit Recht die „Elisabeth" als Drama auf die ersten fünf Abtheilungen, und sieht in der sechsten Abtheilung — in der Bestattungsfeierlichkeit — einen „vokalen und instrumentalen Epilog im Gegensatz zur Instrumentaleinleitung, dem Prolog des Werkes". Doch dürfte dieser episch-oratorische Abschluß mit seinen betrachtenden Chören kirchlichen Geistes, besehen vom Standpunkt des geistlichen Dramas, ebensowohl der Ausprägung des Wesens und der Form des letzteren zufallen.

Als einer Eigenart der Liszt'schen Legende sei im Vorübergehen des charakteristischen und stimmungsvollen Kolorits der

Harmonien und Instrumentation der Abschnitte gedacht, das einem jeden für sich eine Einheit verleiht, die sowohl den epischen Grundton des geistlichen Dramas festhält, als auch deren ersten Ausgangspunkt — die Bilder von Moritz Schwind — sichtbar und fühlbar läßt. Der I. Abschnitt ist ganz von Sonnenstrahlen umgeben, von Sonnenlicht durchwärmt; — der II.: ein Halbdunkel von der erquickenden Frische einer Waldlandschaft mit duftendem Rosengesträuch, dem das Rosenwunder entblüht; — der III. trägt Ernst und Gluth der Farben: der Burghof gefüllt mit den Gestalten der Kreuzritter; — der IV.: Elisabeths Vertreibung, ein Nachtbild, von Blitzen durchzuckt; der V.: dumpf, trüb und doch unendlich mild und licht: der Tod Elisabeths; — und endlich der VI.: hehrer Glanz, feierlicher Vollton. —

Der thematische Theil des Werkes beruht im Wesentlichen auf zwei Haupt- und mehreren Haupt-Nebenthemen. Der Meister entnahm sie zu Gunsten des historischen und nationalen Stimmungskolorits dem liturgischen Kirchen- und dem ungarisch-nationalen Melodienschatz. Das dem kirchlichen Elisabeth-Kultus »In festo sanctae Elisabeth« angehörende erste Hauptthema fällt

I. (Orchester-Einleitung.)



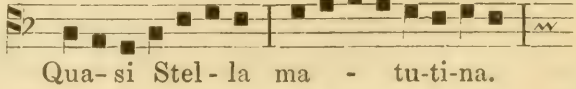
in frühere Jahrhunderte.[1]) Es nimmt den vornehmsten Platz im ganzen Werke ein und durchdringt es von A bis Z. Wie eine Überschrift steht es an der Spitze der Legende, wo es, harmonisch verarbeitet, in kunstvoller Stimmenverwebung zur Orchester-Einleitung sich gestaltet, die zu den bedeutendsten und eigenartigsten Ouvertüren der nach-Beethoven'schen Zeit zählt und nur neben R. Wagner's Dramen-Einleitungen genannt werden kann. H. v. Bülow erblickt in ihr das in Tönen entrollte Bild der Heldin, dessen rührende Melodie hier gewissermaßen das Leben der Heiligen vor uns durchlebt.

---

1) Nach Liszt's Angabe in der Partitur ist sie in Brevieren und Choralbüchern des 16. und 17. Jahrh. enthalten in folgender Gestalt:

5. Antiphona.

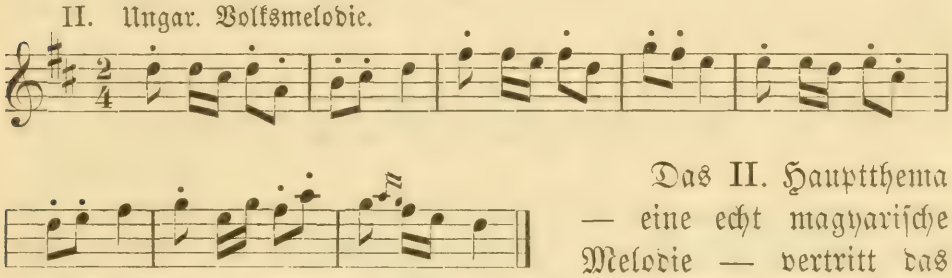
»In festo s. Elisabeth.«



Qua- si Stel - la ma - tu-ti-na.

Identificirt mit Elisabeth selbst, stehen die verschiedenen Gestaltungen des Elisabeththemas im Widerschein ihres Geschicks, oder richtiger gesagt: sie werden zum charakteristischen Ausdruck, zum Träger desselben. Der Sonnenschein, das Rosenwunder, der Trennungsschmerz, die Sturmscene, die Verklärung auf dem Sterbelager und endlich die Verherrlichung der edlen Dulderin bis zur Apotheose volksthümlichen Kirchengesangs finden in ihm ihren thematischen Ursprung. In früher nicht gekannter, alle Theile durchdringender dichterischen Einheit erkennen wir überall dieselben keuschen, erst in Licht, dann in Leid getauchten, dann in Verklärung erstrahlenden, dann von Jahrhunderten geheiligten seelischen Züge dieser christlichen Heldin der Barmherzigkeit und frommer Duldung.

II. Ungar. Volksmelodie.



Das II. Hauptthema — eine echt magyarische Melodie — vertritt das ursprüngliche Vaterland Elisabeths. Es durchläuft ebenfalls einen von ihrem Schicksal bestimmten Gestaltungsproceß, indem es die Situationen gleichsam reflektirt, aber auch ihren seelischen Strahl auffängt und leitmotivisch verkörpert. Ihm entstammen die Motive des Magnaten (I. Abschnitt), der jubelnde Refrain des Bewillkommnungschores:

„Es herrsche lang und leb' in Ehren
Das theure Pfand des Ungarlands!" —;

desgleichen ertönt es (IV. Abschnitt) hoheitsvollen Ausdrucks in der ergreifenden Scene mit der Landgräfin Sophie, als diese Elisabeth befiehlt, die Burg zu verlassen und sie ihr entgegnet:

„Du willst wie eine Bettlerin
Vertreiben mich aus diesen Thoren?
Von Ungarns Königstamme bin
Als Fürstin ich geboren." —

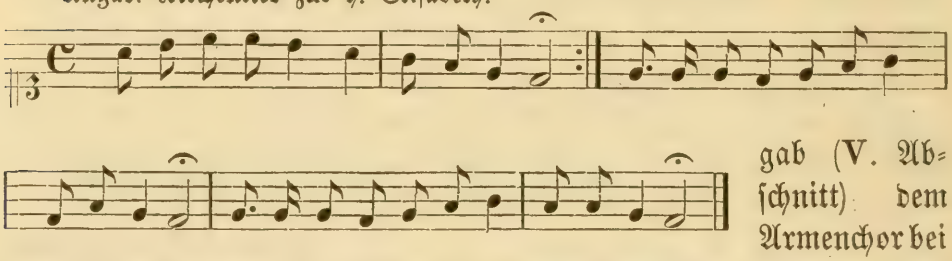
Edel und ruhig begleitet es (unter dem Heranziehen des Gewitters) Elisabeths Verlassen der Burg. Rührend schwebt es an ihrem Sterbelager (V. Abschnitt) wie eine Vision vorüber:

„O Kindheitstraum! Erinnerung zeigt
Mir plötzlich längst vergeß'ne Zeiten." —

und begleitet ihr Gebet fürs Vaterland. Im Schlußtheil endlich (VI. Abschnitt), beim Eintritt der ungarischen Bischöfe, wird es zum Hymnus der Anbetung:

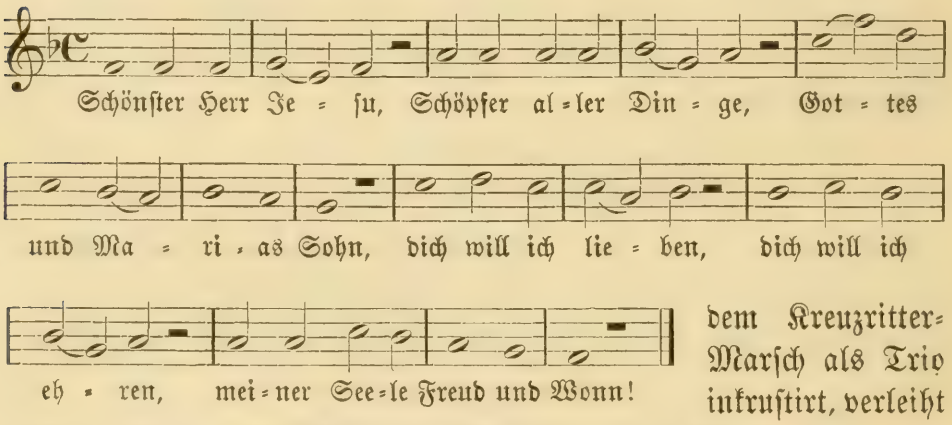
Die von dem Meister seinem Werke angeeigneten Nebenthemen sind ebenfalls zwei: das eine ein ungar. Kirchenlied des Elisabeth-kults,[1]) das andere ein — der Annahme nach — den Kreuzzügen entsprossenes Pilgerlied, dem sich eine gregorianische Intonation anschließt. Das erste der Nebenthemen:

Ungar. Kirchenlied zur h. Elisabeth.



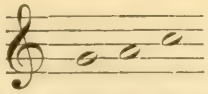
gab (V. Abschnitt) dem Armenchor bei dem Dahinscheiden der Elisabeth kirchlich-historische Motive. Es leitet (VI. Abschnitt) das Orchester-Interludium der Bestattungsfeier ein und tritt nochmals in den Vordergrund, verarbeitet mit dem Trauerchor der Armen und des Volks.

Die Melodie des Pilgerliedes:



dem Kreuzritter-Marsch als Trio inkrustirt, verleiht diesem historische Wahrheit der Stimmung, dem Werke selbst einen großen historischen Hintergrund. Im Orchester-Interludium des Schlußtheils findet es eine nochmalige Verarbeitung. — Die

1) Laut einer Partitur-Nota aus dem Druckwerk: »Lyra coellestis« etc.

gregorianische Intonation aber,  die im gregoria-

nischen Gesang sehr häufig zu finden ist,[1]) bildet das Hauptmotiv des Kreuzritter-Chors, sowie des Marsches. Es ist dasselbe Motiv, welchem der Meister mehrfach „als Symbol des Kreuzes" bei seinen Werken (Dante-Symphonie, Graner Messe, „Hunnenschlacht", „Der nächtliche Zug") einen Ideen tragenden Platz angewiesen hat.

Neben dem bekannten thematisch transformirenden Principe Liszt's macht sich in der „Elisabeth" auch das leitmotivische bemerkbar, worin unverkennbar Spuren des Einflusses Wagner's liegen, aber noch — wie z. B. im „Lohengrin" — nur mehr ahnungsweise, einem dramatischen Fluidum gleich; denn als herrschendes Princip hier auf dem Boden des Oratoriums und des geistlichen Dramas sind beide Arten ein Erstlingsreis zu einer psychologisch-dramatischen Verknüpfung und Vertiefung des Stoffes und seiner Theile.

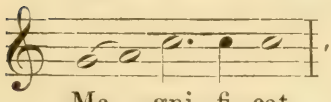
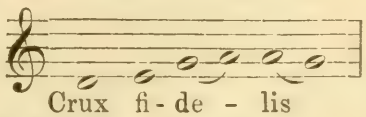
Die Thematik des Oratoriums

„Christus"[2])

nach Texten aus der h. Schrift und der kath. Liturgie, für Soli, Chor, Orgel und großes Orchester. —

beruht auf gleichem Princip, ist aber hier bei aller Freiheit der Bewegung mit einem Ernst, einer Strenge und Schärfe der Logik, auch nach rein-musikalischer Seite, durchgeführt, daß wir keinen Moment zaudern, es als den Inbegriff des Liszt'schen Schaffens zu bezeichnen. Der Christus-Stoff ist ein so hoher, so gewaltig Göttliches und Menschliches umfassender, so vom Anfang der Dinge an in die Ewigkeit hineinragend, daß jeder andere Stoff vor ihm zurückweicht. Keiner — mit Ausnahme des heiligen Meßtextes — ist so außer uns und in uns zugleich, so objektiver Gedanke und ebenso subjektives Gefühl. Keiner bindet, wie er, und keiner befreit, wie er. In jedem seiner Einzeltheile heischt er vom Künstler Vertiefung der Idealität als solcher.

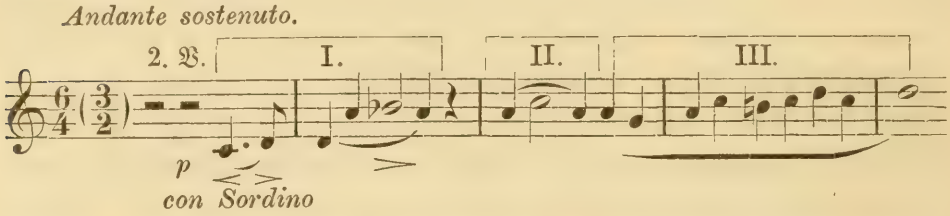
---

1) Z. B. in dem Magnificat — nach Liszt's Angabe —  , dem Hymnus  ꝛc.

Ma - gni - fi - cat Crux fi - de - lis

2) Edirt: Partitur-Ausgabe 1872 — J. Schuberth u. Co.
Edirt: Klavier- „ „ „ „

Diese eben genannten Charaktermomente in ihrer Einheit auszusprechen, scheint der Leitstern des Meisters bei dem Entwurf oder der Wahl und Durchführung seiner Themen gewesen zu sein. Den Grundstoff derselben erblickte er in der alt-liturgischen (gregorianischen?) Weise zu dem »Rorate coeli« — „Thauet ihr Himmel" des Propheten Jesaias, mit gleichlautendem Motiv (I) in der Osterhymne »O filii et filiae!« Von hier stammen die Hauptmotive seines Werkes, die als Fugenthema dasselbe instrumental einleiten:



und es vom Anfang bis zum Schluß in drei Hauptthemen thematisch fundiren. Aus der Tiefe des Gemüths objektivirt, scheint es doch auch wieder in das Gemüth hinein, einem geheimnisvollen Keim zur künftigen Erfüllung des Prophetenwortes gleichend. Dem entspricht auch seine Verarbeitung zur Einleitungsfuge des „Christus", die wie aus seherischem Halbdunkel heraus auf Kommendes mit Posaunenstimme hinweist.

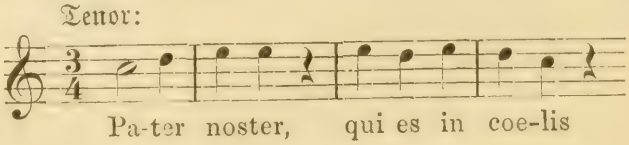
In liturgisch-thematischem Anschluß steht ferner das »Pater noster«, dessen melodischer Theil in einer gregorianischen, in der katholischen Kirche gebräuchlichen Intonation des „Vaterunsers" wurzelt;[1]) desgleichen der Osterhymnus »O filii et filiae!« — —

Der Gedanke, ein „Christus"-Oratorium zu schreiben, beschäftigte Liszt bereits im Jahre 1856. Damals schwebte ihm textlich ähnliches wie Rückert's Evangelienharmonien vor. Es scheint auch, als habe er mit Rückert hierüber konferirt, möglich auch, daß dieser ihm einen Entwurf vorgelegt, ohne daß er seiner Idee nahe kam.

---

1)

Dieser Intonation folgt auch des Meisters im Jahre 1846 komponirtes **Pater noster**, welcher also beginnt:



Nach vielem vergeblichen Suchen, stellte sich Liszt schließlich selbst einen solchen zusammen — den von ihm komponirten. Er faßte ihn in drei Theile, von denen jeder aus mehreren Unterabtheilungen besteht. Der erste Theil trägt die Überschrift: Weihnachtsoratorium; der zweite: Nach Epiphania; der dritte: Passion und Auferstehung. Das Weihnachtsoratorium besteht aus: 1) einer symphonischen Einleitung mit der Weissagung des Jesaias (XLV,8) als Überschrift; 2) einem Pastorale mit der Verkündigung des Engels; 3) dem Stabat mater speciosa; 4) dem Instrumentalsatz „Hirtenspiel an der Krippe"; 5) dem „Marsch der heiligen drei Könige", ebenfalls ein Instrumentalsatz. — Nach Epiphania umfaßt: 6) die Seligpreisungen; 7) das Pater noster; 8) die Gründung der Kirche; 9) das Wunder (Seesturm); 10) den Einzug in Jerusalem. — Der die Passion und Auferstehung behandelnde III. Theil gliedert sich in vier Nummern: 11) Tristis est anima mea; 12) Stabat mater dolorosa; 13) die Osterhymne: Filii e filiae und 14) Resurrexit.

Der Liszt'sche Text weicht von allen andern den messianischen Stoff behandelnden Oratorientexten ab. Er umspannt das ganze Leben Christi, das biblische und liturgische Texte der viel späteren (nachbiblischen) Zeit gleichsam biographisch reflektiren, während andere nur Abrisse, Hauptmomente desselben brachten. Trotzdem ist die Darstellung des Lebens nicht die letzte Aufgabe, die der Meister sich gestellt. Sie bildet nur den faßbaren Untergrund für das unaussprechlich Gewaltige, göttlich Weltumfassende, das aus diesem Leben den Jahrtausenden erwuchs und als Christusidee fortleben wird bis an der Welt Ende. In Folge ihrer vergeistigte der Meister theilweise den Stoff in Instrumentalsätze, wie im ersten der Kindheit des Herrn gewidmeten Theil (Weihnachtsoratorium) und wählte Texte, welche sein Leben, aber vor allem: die Idee in ihren Grundelementen widerspiegeln. Eine weitere Konsequenz der von dem Meister verfolgten Aufgabe betrifft die Person Christus. Sie hielt er latent. Nur im 2ten Theil tritt das Wort Christi lehrend ein (die Seligpreisungen), desgl. mit dem kurzen Verweis: Quid timidi estis modicae fidei — „Was seid ihr so furchtsam, ihr Kleingläubigen?" (Seesturm), und endlich im 3ten Theil in dem Ringen am Ölberg mit dem Angstschrei: Tristis est anima mea — „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod."

Die Textanlage schließt sich eng, laut Überschriften, dem

katholisch-kirchlichen Kultus an. Trotzdem aber ist zu betonen, daß der Kern des Inhalts nicht auf eng konfessionellem Boden steht —: er wendet sich entschieden zum Universellen hin, das alle Konfessionen umschließt. Der katholisch-kirchliche Text ist, als im ersten Zusammenhang mit der Entwickelung des Christenthums stehend, ein historischer; er ist auch der poetischeste zur künstlerischen Verwirklichung jener Idee, und in Folge dessen erleidet unsere Auffassung keinen Abbruch. Gestützt aber wird sie durch den Umstand, daß der Text ohne jede dogmatische Beimischung geblieben, und die universelle Richtung des Werkes pointirt ist in der Weissagung des Jesaias (die Instrumental-Einleitung), in der „allem Volke, das guten Willens ist," gewordenen Verkündigung des Engels, in den die Wege des Heils lehrenden Seligpreisungen, welche den Mittelpunkt des Liszt'schen „Christus" bilden. Auch auf das der Partitur als Motto mitgegebene paulinische Wort: „Wahrheit in Liebe wirkend, lasset uns in Allem wachsen an Dem, der das Haupt ist, Christus", sei noch hingewiesen. Aus Allem leuchtet die Universalität der Christusidee, welche der Meister musikalisch zu fassen erstrebte, hervor. Diese Universalität ist der innerste Charakterzug, ja der Lebensodem selbst seiner „Christus"-Schöpfung.

Diesem Charakter entsprechen die musikalischen Mittel und die Form des Werkes, welche erstere in schärfster kunstphilosophischer, wie philosophischer Sichtung überhaupt, ihre Anwendung gefunden. Nach vokaler Seite ist der „Christus" überwiegend Chorwerk, dessen einige Nummern, wie die „Seligpreisungen", der Osterhymnus, sich dem a Capella-Satz nähern, während andere, wie das Hosanna (der Einzug in Jerusalem), Partien des Stabat mater dolorosa, das gewaltige Resurrexit, sich mit den Instrumenten im kühnsten Akkordgewebe und polyphonen Aufbau der Harmonien verbinden. Das Vergangenheit und Jetztzeit umspannende Geäder von Themen, Harmonien und Formen, von gesanglicher und symphonischer Sprache, hat hier eine reifste dichterische Kraft zu jener Einheit verschmolzen, die dem „Christus" als Kunst- und als kirchliches Werk eine Universalität des Styls verlieh, die auf kirchenmusikalischem Boden nur dies eine Mal zur Erscheinung gekommen ist.

Gleich der „Elisabeth", aber in noch strengerem Sinne, hält sich der Gefühls- und Stimmungskreis des „Christus" frei von persönlichen Accenten. Die Großheit, Idealität und Innigkeit seines Gefühlsausdrucks, selbst die erschütternden Schmerzenslaute

(am Ölberg) halten die, wir möchten sagen: außerweltliche Linie ein, die der erhabene Stoff dem Dichter gebeut. Groß, hoheitsvoll, tief innerlich, erschütternd und doch auch wieder einfach, ja naiv und schlicht, nimmt der „Christus" auch nach dieser Richtung hin eine Sonderstellung ein.

Unsere bisherige Beleuchtung der kirchen-musikalischen Schöpfungen Liszt's und ihrer leitenden Ideen suchte die Grundzüge ihrer Eigenart, speciell in Bezug auf das Gesammtschaffen des Meisters, darzulegen. Sie hat zugleich die Grundzüge des „Christus" erörtert. Was aber einen andern Theil desselben anbelangt: seine Stellung zur Musikgeschichte und kirchlichen Tonkunst, sowie zum fortgeschrittenen Bewußtsein unseres Jahrhunderts gegenüber dem Christusstoff, sei auf die diese Punkte, als auch eine eingehende musikalische Analyse, behandelnde Specialstudie der Verfasserin[1]) verwiesen.

Uns steht es außer Zweifel, daß Liszt's „Christus" sich den vollendetsten Meisterwerken der Zeiten beigesellt, zugleich aber auch den eigenartigsten und höchsten Reformwerken auf dem Gebiet der kirchlichen Tonkunst. —

Die Komposition des Werkes — dessen Anfang in das Jahr 1856 (Seligpreisungen) der Weimarepoche fällt — erfolgte nach der Beendigung der „Elisabeth"-Legende (Ende Juli 1862). Mit Unterbrechungen vollendete es der Meister anfangs Oktober 1866. Der Fertigstellung der Partitur schloß sich unmittelbar die des Klavierauszugs an.

Die erste Aufführung des ganzen Werkes war in Weimar am 29. Mai 1873 in der Stadtkirche und wurde persönlich vom Meister dirigirt. Im Vorjahre (1872) fand eine solche des I. Theils, des Weihnachtsoratoriums, in Wien unter Rubinstein seitens der Gesellschaftskoncerte statt, wobei Hanslick nicht versäumte die Komposition mit der Lauge jeder Gêne und jeder sachlich wissenschaftlichen Beleuchtung ledigen Witzes zu überschütten, so daß die Bekenner des Meisters nicht ohne Unruhe der Weimaraner Aufführung entgegensahen — eine Unruhe, die nicht beschwichtigt werden konnte durch die Thatsache mangelnder Mittel, die dem

1) Franz Liszt's Oratorium Christus. Eine Studie als Beitrag zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben. Mit Noten-Beispielen. Edirt 1874 —; dritte Ausgabe: C. F. Kahnt, Leipzig.

2) S. Hanslick's „Koncerte, Komponisten" ꝛc. (1870—1885). Seite 41 u. f.

großen, ernsten Werke nur zwei Gesammtproben[1]) erlaubten, da gerade die Vorbereitung einer komischen Oper — wenn ich nicht irre, »Beatrice und Bendict« von Berlioz — Zeit und Kräfte der Hofkapelle sehr in Anspruch nahmen. Die mancherlei Ausstellung, die der Ausführung am Haupttage selbst gemacht werden konnten, schwanden gegenüber der Macht des Eindrucks, welchen die Hörer, die größtentheils aus einem aus der Ferne herbeigeeilten Künstlerauditorium bestanden, von dem Werke selbst empfingen. Unter ihnen befand sich auch Rich. Wagner nebst seiner Gemahlin, der geschiedenen Frau v. Bülow, Liszt's einzigen lebenden Tochter. — Es war nach einigen Jahren innerer Fernhaltung ein erstes Wiederbegegnen. Der Eindruck, welchen das Werk auf Wagner machte, dürfte einen Widerschein in einem an Liszt gerichteten und aus intimer Feder stammenden Brief gefunden haben, wo es heißt, daß es staunenswerth sei

> »de voir une foi naïve et ardente s'emparer de la formation actuelle de l'église, et tout accepter et tout illustrer de cette formation, où selon aucuns la politique a plus de part que la foi«

daß man kaum glauben könne

> »le catholicisme de nos jours fût capable de produire une œuvre d'art qui le resumât d'une façon aussi vivante et aussi saisisante«

und man die Überzeugung hege,

> »si l'église catholique subsiste telle qu'elle s'est cristallisée en notre siècle, votre Christ subsistera avec elle, et si elle se décompose pour prendre d'autres formes, le Christ lui survivra comme son expression concrète; et s'il y avait à Rome d'autres moteurs, que, me semble, un aveugle et agressif instinct de conservation, si l'on y était aussi éclairé qu'infaillible, les fragments du Christ devraient être exécutés à chacune des fêtes aux quelles ils se rapportent et l'œuvre entière aux grands jours de l'église. Plus que les missions, plus que la propagande ocuelle, plus que l'action par la terreur, cette exécution affermirait et gagnerait les âmes;«

Nach Weimar kam der „Christus" noch im selben Jahr (November 1873) zu Budapest zu Gehör; 1875: zu München,

---

1) Die Chöre waren sorgfältig von Müller-Hartung (Weimar), Dr. Naumann (Jena), und M.-D. Mertel (Erfurt) einstudirt. Die Christusworte sang R. Milde, der erste hochbedeutende Interpret der „Seligpreisungen."

aufgeführt von Karl Hoffbauer[1]) mit seinem kaum einjährigen Verein — eine Aufführung, welche im Verlaufe von vier Wochen unter Hof-Kapellmeister Levi, noch zwei, befohlen von König Ludwig II., (die eine separat, die andere öffentlich), nach sich zog; 1879: zu Frankfurt a/M. (Rühl'scher Verein); 1880: zu Baden-Baden[2]) (XVII. Tonkünstler-Versammlung), Hamburg[3]) (Bach-Gesellschaft); 1881: zu Freiburg i/Br. (Dimmler), Berlin (Holländer); 1882: zu Leipzig (Riedel) u. a. Den meisten dieser Aufführungen wohnte der Meister persönlich bei. Im Ganzen harrt der „Christus" seines Ostermorgens nach manchem Charfreitagsleiden gegnerischer Kritik und der von ihr hervorgerufenen Vorurtheile.

Anderes Loos ward der „Elisabeth". Hatte sie auch anfangs nach ihrer ersten Aufführung zu Budapest 1865,[4]) zur Wartburgfeier am 28. August 1867, zu Leipzig 1868 (Riedel), zu Wien 1869 (Herbeck) u. a. die bekannten Fluthen über sich ergießen lassen müssen, so stand ihr, gegenüber dem allgemeinen Verständnis, der so überaus poetische Legendenstoff zur Seite, der die Gemüther edel ergreift und rührt, ohne an den Ernst des religiösen Gemüths und Bewußtseins so hohe Forderung zu stellen, wie der „Christus", bei dem das Verlassen des traditionellen Oratoriengeleises auch noch schwerer ins Gewicht fällt als hier. Die „Elisabeth" hat eine europäische Weltrunde hinter sich.

Es bleibt uns im Vorübergehen noch eines dritten aber unedirten Oratoriums Franz Liszt's —: des „heiligen Stanislaus" zu gedenken. Der Stoff gehört der Polengeschichte an und spielt im 11ten Jahrhundert. Er behandelt die Lebensepisode des Bischofs Stanislaus von Krakau, da er dem König Boleslaw dem Kühnen seine Ausschweifungen rügt und ihn mit dem Banne belegt. Er wurde hierauf von Boleslaw selbst vor dem Altar niedergehauen. Der König zog in tiefer Reue sich in ein Kloster zurück, Stanislaus aber, von Innocenz IV. heilig gesprochen, ward Schutzpatron des Polenlandes.

1) Die Christustexte gesungen von Schnegraf.
2) Nur einige Nummern.
3) Nur einige Chöre.
4) Mit ungarischem, vorzüglich von Cornel Abrányi übersetzten Text. Ihm folgten später Übersetzungen von Constance Bache in die englische, und von M. Lagye in die französische Sprache.

Dieses Oratorium — ein polnisches — zu komponiren, war ein Herzenswunsch der Fürstin und von ihr angeregt. Aber seit dem Anfang der siebziger Jahre — der Zeit, welcher der Plan angehört — bis zum Schluß waltete ein textlicher Unstern, der den Meister so und so oft zur Unterbrechung der Arbeit zwang. Dem Anscheine nach stammt der Entwurf von der Fürstin. Er war in französischen Versen verfaßt, die sie ins Deutsche zu bearbeiten Peter Cornelius übergab. Trotz aller Mühe wollte es diesem nicht gelingen, die Verse, das Ganze musikfähig zugestalten. Liszt stellte die Arbeit bald ein und übergab den Text an Dingelstedt (1877/78), aber auch dessen Bearbeitung widerstrebte ihm stellenweise als „zu theatralisch". Dann übergab die Fürstin einzelne Textpartien einem Frl. G., doch auch diese Versionen blieben untauglich und wurden als „musikalisch unmöglich" von Liszt erklärt. Wie er endlich zurecht kam, wird sich erst in späterer Zeit, wenn das Werk der Öffentlichkeit vorliegt, ergeben.

Eine neue Kalamität erwuchs ihm noch im Schluß, welcher nach der Textanlage mit dem himmlischen Apparat der Engel sich vollziehen sollte. „Mit den Engeln läßt sich nicht mehr operiren — der Stoff ist verbraucht", sagte er mir 1883. Im Jahr darauf, bei unserer nächsten Begegnung, theilte er mir erfreut mit, daß er den Schluß gefunden habe. Ein glücklicher Zufall gab ihm Kunde von dem in einem Kloster zu Ossiach in Kärnthen aufgefundenen Grabstein Boleslaw's mit der Inschrift: „Der Mörder Stanislaus'". Ein, auf eine Anfrage seitens Liszt's, von dem Bürgermeister zu Ossiach an ihn gerichtetes Schreiben, bestätigte den Fund.[1]) Auf ihn baute der Meister den Schluß des Oratoriums; das Wie blieb mir unbekannt.

Obwohl die Rede lautet: das Oratorium „Stanislaus" sei beendet, liegt es doch unedirt. Der Meister hatte im Sinn dasselbe, dessen Einzeltheile zu so verschiedenen Zeiten entstanden waren, umzuarbeiten, was ihm versagt geblieben. Nur zwei seiner Bruchstücke sind publicirt: das Orchester-Interludium »Salve Polonia«[2]) und die Skizze des Bußpsalms: „Aus der Tiefe

1) Herr August Göllerich, der diese Korrespondenzen besorgt hat, nannte mir auch einen zweiten bestätigenden Brief von einem Gutsbesitzer Kärnthens. Göllerich hatte auch dem Meister Reinschriften mehrerer Nummern besorgt, die nach seiner Aussage stichfertig vorliegen.

2) Edirt: Partitur-Ausgabe 1884 — C. F. Kahnt.
Edirt: Klavier- „ zu 2 H. 1884 — C. F. Kahnt.
Edirt: „ „ zu 4 H. „ — „ „

rufe ich, o Herr, zu Dir",[1]) welcher hier für Baßsolo mit Orgel, in seiner Ausarbeitung jedoch mit Chor verwoben ist. »Salve Polonia« kam am 25. Mai 1884 zu Weimar (XXI. Tonkünstler-Versammlung) unter dem Dirigentenstab des greisen Meisters zum ersten Mal zu Gehör, zum zweiten Mal, tags darauf, auf Verlangen der Künstler. 1886 hatte das Direktorium des Vereins abermals das Orchester-Interludium zur XXIII. Versammlung in Sondershausen angesetzt. Allein Liszt zog es zurück, wegen der damaligen Polenausweisung Bismarck's. Er fand es nicht passend, in diesem Moment »Salve Polonia« zu singen.

Die Devise, die der Meister dem „Stanislaus" gab, lautet: »Patria in Religione et Religion in patria«. — —

Die beiden erstgenannten Oratorien — „Elisabeth" und „Christus" — schließen den Ring der Kunstmissionen Liszt's.

Im Hinweis aber auf sein in den Jünglingsgluthen seines Genius erschautes Ideal einer künftigen Kirchenmusik[2]), will uns dieses gegenüber den beiden Oratorien als ein Vorblick erscheinen, der seine künstlerische Verkörperung in ihnen gefunden hat.

---

1) Siehe XX. Kap. Seite 419.
2) Siehe I. Bd. Seite 246.

III.

Zur Übersicht der Kompositionen Liszt's. (1861—1886.)

Kirchenmusikalische Werke (1) liturgischer u. (2) orat. Richtung. — Koncertmusik: symphonische, vokale Kompositionen. Klaviermusik.

Die zur Zeit der Oratorien „Elisabeth" und „Christus", als auch später entstandenen Kompositionen Liszt's — meist kleinere Formen — folgen dem Kompaß seiner Hauptwerke. Die dem kirchlichen Kultus gewidmeten Chöre, Festgesänge, Kantaten stehen auf der Grundlage des früher dargelegten Princips.[1]) Ihre Form ist vollendet licht, durchsichtig, einfach und zum Herzen sprechend. Ein hehrer Klang ist allen eigen.

Trotzdem aber die Kunstaufgaben Liszt's, klavieristisch, symphonisch, im Kultuswerk, wie im Oratorium als erfüllt uns entgegentreten, stand der neu schaffende Geist des Meisters nimmer still. Bis zu seiner letzten Komposition läßt er sich nachweisen — nicht bezüglich formeller Gestaltung: die war errungen! — sondern in Bezug auf die Harmonie. Hier stehen wir vor neuen Wegweisern, deren ich schon einmal bei Berührung der Mephistokompositionen gedacht habe. Deutlich sprechen sie von einer Verschmelzung, einem Ineinanderaufgehen der Tonsysteme zu einem neuen Systeme. Das ist nach dieser Seite ihr harmonischer Grundzug.

Für unsere noch übrige biographische Aufgabe genügt es die noch nicht berührten Werke der letzten fünfundzwanzig Jahre des Meisters, indem wir auf ihre bereits dargelegten Principien hindeuten, im allgemeinen zusammenzustellen und im Ganzen den Leser an das chronologische Verzeichnis derselben zu verweisen.

---

1) Seite 398 u. f.

Zu den Kompositionen, die im Anschluß an die Kirche liturgische Ziele ins Auge gefaßt haben, treten neben die schon bekannten Messen der römischen Periode die Zwölf Kirchen-Chor-Gesänge mit Orgelbegleitung[1]), welche nach und nach von 1868 bis 1881 entstanden sind, ohne daß sich bei jedem der Chöre das Kompositionsjahr bis jetzt feststellen läßt, was mir nur bei folgenden gelingen wollte: den männerstimmigen Chor: Mihi autem adhaerere, Offertorium des h. Franciscus, komponirte Liszt zu Assisi 1868; den 1) gemischten, 2) männerstimmigen Chor: Ave maris stella, zu Rom ebenfalls 1868; desgleichen das Sarggebet Libera me, welches dem Requiem angefügt ist. Das Ave verum entstand in Rom 1871; das für die Cherubini-Gesellschaft zu Rom (?) komponirte Ave Maria für gemischten Chor 1869; und die ebenfalls in Rom komponirten Chöre: O salutaris hostia für Sopran- und Altstimmen, und Tantum ergo, ebenfalls für Frauenstimmen[2]), 1870. Die beiden Papstgesänge: Tu es Petrus (M.-St.) und Dominus conservet eum« (gem. Chor) (Rom), dürften dem Jahre 1878 zufallen.

Ferner zählen zu den liturgischen Kompositionen: das Gebet „An den heiligen Franciscus (von Paula)" für Männerstimmen (Soli und Chor) mit Begleitung von Harmonium (oder Orgel), drei Posaunen und Pauken (ad lib.),[3]) komponirt zu Rom 1874 (?). Das Titelblatt ist geschmückt mit der Nachbildung des von Steinle für Liszt gezeichneten und früher erwähnten Bildes: „der heil. Franciscus auf den Wogen schreitend". — Sodann die Responsorien: „Sieben Sacramente," Chöre, komponirt 1878 (Weimar, Pest und Rom), welche der Meister mit den gleichnamigen Bildern Overbeck's als Titelblatt herauszugeben gedachte;[4]) — die 1876 (Villa d'Este) skizzirten und am 26. Februar

---

1. Erste Ausgabe „Neun Kirchen-Chor-Gesänge" edirt 1871: C. F. Kahnt. Zweite „ „Zwölf „ „ „ " 1882: „ „ „ (sämmtl. Chöre mit lat. Text).

2) Diese beiden Chöre erschienen — der erste dem hochwürdigen Herrn Franz Xaver Haberl, der andere dem hochwürdigen Herrn Franz Witt gewidmet — im 1. Jahrg. der „Flieg. Bl. f. K. K.-M." 1871 bei Fr. Pustet in Regensburg.

3) Edirt 1875—: Táborszky und Parsch. (Ungar. und deutsche Ausgabe).

4) Die Chöre wurden in Rom autographirt: P. Manganeli. Das Mskpt. liegt in Weimar. Auf dem „Matrimonium" (Nr. VII) steht in des Meisters Handschrift: „Nicht veröffentlicht bis jetzt — Dez. 84 F. Liszt".

1879 beendeten vierzehn Kreuzstationen: Via crucis;[1]) — der zum Palestrina-Fest der Società musicale Romana 1880 in Rom komponirte Cantantibus organis, Antiphona in festa St. Caeciliae für eine Altstimme und 5stimmig gemischten Chor mit Orchesterbegleitung.[2]) Der 1881 komponirte Kreuzgesang: Le Crucifix, Text von V. Hugo, für eine Altstimme mit Begleitung des Klaviers oder Harmoniums,[3]) dürfte dieser Gruppe beizuzählen sein. Desgleichen von nicht edirten Werken das Loblied Inno, A Maria Virgine, für Orgel und gemischten Chor, komponirt 1869; — ein Salve Regina Mater misericordiae für gemischten Chor mit dem Datum: 14. Januar 1885, Roma; — der (1879?) Marien-Garten (Jardin de Marie) für Sopran, Alt, Tenor und Orgel mit der Unterschrift: „Laus tibi Christe. Franz Liszt." Diese Mskpte. befinden sich sämmtlich im Liszt-Museum.

Die Vokal-Werke oratorischer Richtung wurden bereichert 1862 mit dem Sonnenhymnus (Cantico del Sol) des heil. Franziscus von Assisi, für Bariton (Solo), Männerchor, Orgel und Orchester,[4]) dessen unser Orgelkapitel bezüglich einiger seiner Themen, vom Meister anderen Kompositionen (Hosannah und Alleluja) einverleibt, bereits erwähnt hat. Hier sei noch einer dritten, ohngefähr zur Zeit des Sonnenhymnus entstandenen Komposition gedacht, welcher ebenfalls ein Motiv von hier — ein Lobmotiv — feinsinnig eingedichtet ist: der Legende „die Vogelpredigt des h. Franz von Assisi". Diese vier Stücke sind in Folge dessen psychologisch, wie thematisch, mit einander verbunden.

Ferner zählt zur oratorischen Gattung, entstanden 1874 zu Rom, die Legende: Die heilige Caecilie, (gedichtet von Mme. Emile de Girardin) für Mezzo-Sopran mit Chor (ad lib.) und Orchester- (oder Pianoforte-, Harmonium- und Harfen-) Begleitung,[5]) dem Erzbischof zu Kálocsa, L. Heynald gewidmet. — Die Glocken des Straßburger Münsters, (von H. W. Longfellow gedichtet) für Bariton-Solo, Chor und Orchester[6]) — dem

1) Mskpt. in Weimar. Eine Anzeige des Werkes befindet sich bereits im Themat. Verzeichnis ꝛc. von 1876.
2) Edirt 1881 —: C. F. Kahnt (lat. Text).
3) „ 1883 —: „ „ „ (franz. und deutscher Text).
4) Edirt 1884 —: C. F. Kahnt (ital. und deutscher Text).
5) „ 1876 —: „ „ „ (franz., ital. und deutscher Text).
6) „ 1875 —: Schuberth & Co.

Dichter gewidmet — komponirt 1874, reiht sich ihr ebenfalls an. Ihnen entnahm R. Wagner sein Parsifalmotiv (S. 354). Man erzählt sich, daß bei den ersten „Parsifal"-Proben in Bayreuth, Wagner während des Dirigirens plötzlich Liszt zurief: „Du, paß' auf, jetzt kommt etwas von Dir!", worauf dieser, als er sein Thema vernahm, entgegnete: „„So hört man es doch einmal.""

An die Vokalkompositionen liturgischer, wie oratorischer Gattung reihen sich instrumentale an. Gottesdienstliche Zwecke verfolgen ein Theil der Orgelstücke und -Übertragungen, wie die Orgel-Messe, das Requiem, Tu es Petrus, die Papst-Hymne u. a.,[1]) während die zweitgenannte Gattung sich dem Klavier zugewandt. Obenan stehen hier die zwei Legenden: „Die Vogelpredigt des h. Franz von Assisi (mit dem Motiv aus dem „Sonnen-Hymnus") und „Der h. Franciscus von Paula auf den Wogen schreitend" — beide komponirt 1863[2]) und seiner Tochter Frau Cosima v. Bülow gewidmet. Beiden ist ein kurzes Vorwort vorausgegeben, das leider — vielleicht als überflüssig erachtet — jüngeren Editionen fehlt, aber unbedingt und, als in den Intentionen des Meisters liegend, beizubehalten wäre.[3]) — Zu der Richtung der Legenden rechne ich auch die zwölf Stücke des „Weihnachtsbaumes",[4]) komponirt 1875/76 zu Rom, und seiner Enkelin Daniela v. Bülow zugeeignet.

Seine kirchenmusikalische Aufgabe ließ den Meister nicht gänzlich die außerhalb ihrer sich bewegenden Kunststoffe vergessen. Symphonisch klingen die Werke dieser Gattung gleichsam aus in dem 1868(?) zu Rom komponirten »Le triomphe funèbre du Tasse«,[5]) Epilog zur symphonischen Dichtung »Tasso«

1) Siehe XVII. Kap.

2) Edirt 1866 —: Rószavölgyi & Co., Pest.

3) Die Verfasserin erlaubt sich die Gelegenheit wahrzunehmen und das Augenmerk der Herren Verleger Liszt'scher Kompositionen auf die Vorworte, so kurz oder lang sie sind, zu lenken und das Ersuchen an sie zu stellen, solche nicht als „nutzloses" oder auch, bei den älteren Kompositionen, als „veraltetes" Beiwerk zu erachten, vielmehr sie strikte beizubehalten gleich einem historischen und ästhetischen Testimonium über die künstlerischen Intentionen des Meisters, die keiner Generation, keinem Interpreten, sei er Künstler oder Dilettant, entzogen werden sollten. Nach meinem Dafürhalten dürfte auch nicht ein Titel von den Äußerungen eines Genies bezüglich seiner Kompositionen den Zeiten verloren gehen. —

4) Edirt 1882 —: Ad. Fürstner, Berlin.

5) Edirt 1878 —: Breitkopf & Härtel.

(Seite 290); — dem 1880 ebenfalls in Rom entstandenen II. Mephisto-Walzer[1]) (Seite 204); in den 1881 nach einer ihm gewidmeten Federzeichnung des Grafen Michael von Zichy »sans chevilles« — wie er gegen Fr. Aug. Gevaërt äußerte — entworfenen kurzen symphonischen Dichtung „Von der Wiege bis zum Grabe" (die Wiege — Kampf ums Dasein — zum Grabe: die Wiege des künftigen Lebens),[2]) M. v. Zichy dedicirt;[3]) — in den dreien dieser Gattung zufallenden Quartetten: in der 1874 zu Rom komponirten I. Elegie für Klavier, Harmonium, Harfe und Cello,[4]) in dem 1882 ebenfalls zu Rom komponirten Gebet an den Schutzgeist: Angelus, für Streichinstrumente[5]) und endlich in dem noch ungedruckten im Mai 1883 komponirten Stück „Am Grabe Rich. Wagners" für Streichquartett (und Harfe ad lib.), oder Orgel, oder Klavier.[6]) — Die I. Elegie ist der Erinnerung an die 1874 verstorbene Frau Moukhanoff, seiner vieljährigen Freundin, gewidmet. Eigentlich hatte der

---

1) Edirt 1881 —: Ad. Fürstner.

2) Edirt 1883 —: Bote & Bock.

3) Die Zeichnung desselben ist der Partitur als Titelblatt beigegeben Liszt dankte dem Grafen brieflich für sie:

„Berühmter Maler! Sie machen mir ein großartiges Geschenk. Ihre Zeichnung: »Du berceau jusqu'au tombe« ist eine wunderbare Symphonie. Ich werde versuchen, sie in Noten zu setzen und Ihnen das Werk dann widmen. In freundschaftlicher Ergebenheit

Fr. Liszt."

Bald nach diesen Zeilen äußerte er mündlich gegen den Maler: „Der Plan ist schon fertig im Kopfe; Ihre Zeichnung inspirirte mich." —

4) Edirt 1875 —: C. F. Kahnt (in vier Ausgaben: s. Chron.-Verzeichnis).

5) Edirt 1883 —: Schott's Söhne.

1883 —: Schott's Klav.-Ausgabe Nr. 1 des III. Bds. der Années de Pèlerinage.

Der »Angelus« in Quintettform erschien ebenfalls bei Schott's Söhne (1887). Diese Bearbeitung, noch vom Meister revidirt, ist von dem um die Verbreitung Liszt'scher Musik in England hochverdienten Walter Bache.

6) Das Manuskr. enthält folgendes Memoriam:

„Rich. Wagner erinnerte mich einst an die Ähnlichkeit seiner „Parsifalmotive" mit einem früher geschriebenen »Excelsior« (Einleitung der „Glocken des Straßburger Münsters").

Möge die Erinnerung hiermit verbleiben. Er hat das Große und Hehre in der Kunst unserer Zeit vollbracht!

Weimar, 22. Mai 1883. F. Liszt."

Das Stück verschmilzt Excelsior- und Parsifalmotive zu einem Ganzen.

Meister ein Wiegenlied ihr komponirt — „Wiegenlied im Grabe" gedachte er auch das Stück zu benennen. Dieser Titel wollte ihm aber gesucht scheinen, und so gab er ihn auf und nannte es „Elegie". Der Wiegencharakter jedoch ist ihm eingeboren und steht in erster Linie. —

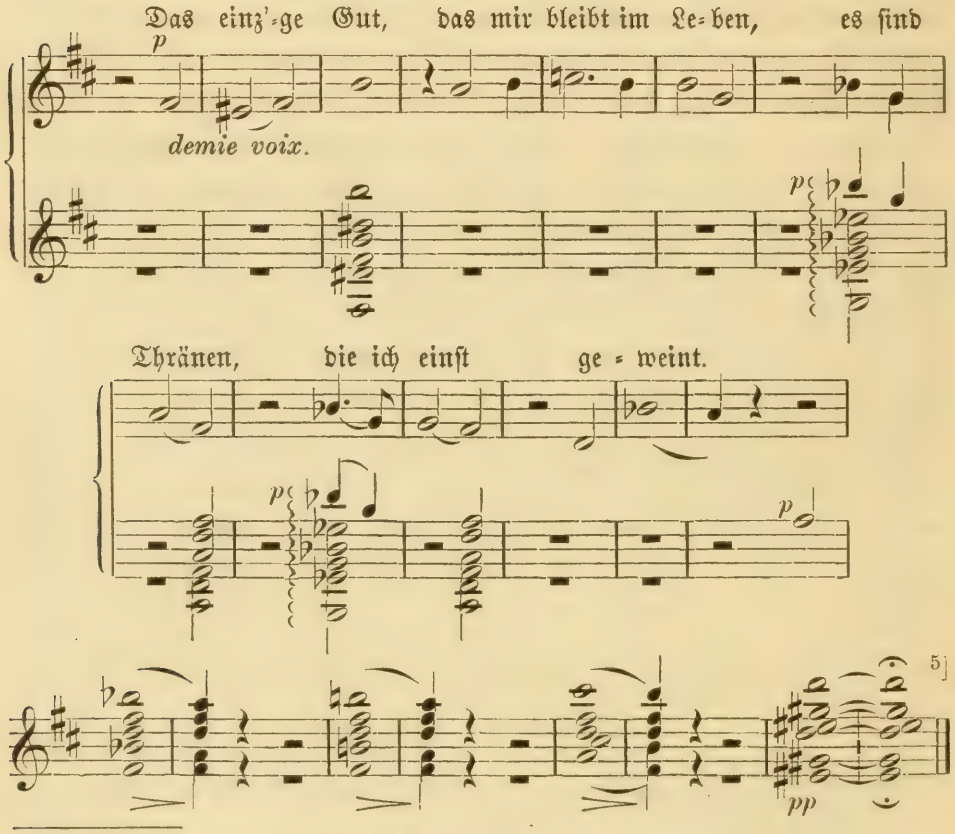
Nach vokaler Seite sei speciell der im Winter 1869/70 zu Rom komponirten Kantate zur Säcular-Feier Beethoven's (Text von Ad. Stern) für Chor, Soli und Orchester gedacht.[1] Textlichen Schwierigkeiten gegenüber half der dazumal in Rom weilende Geschichtsgelehrte Gregorovius aus. Im Rückblick auf die dem Jahre 1845 angehörende, zur Enthüllung des Bonner Beethoven-Monuments komponirte Fest-Kantate, bleibt es interessant zu sehen, wie ein Grundgedanke beiden eigen, und in keiner Lebensperiode Liszt's sich geändert hat. Er betrifft den „Genius Beethoven", der nach seiner demüthigen Auffassung nur durch sich selbst verherrlicht werden konnte. Bei beiden Kantaten griff er diesen Gedanken durchführend zu dem Andante cantabile des B dur-Trios opus 97.[2] Der 1870er Kantate stellt er es als Einleitung an die Spitze. Für Orchester (mit Harfe) instrumentirt, zählt diese zu den edelsten und höchsten Inspirationen der Instrumentirung. Es ist ein Denkmal unsterblicher Art. — Dem Jahr 1870 fällt noch ein Gelegenheitswerk entgegengesetzter Richtung zu: die Humoreske für Orchester, Soli und Chor Gaudeamus igitur[3] (Dr. Gille gewidmet), zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der akademischen Koncerte zu Jena 1870. — Des (1883/84) Ungarischen Königsliedes — Magyar király-dal —[4] für Chor und Orchester, und (1880) des Liedes: Ungarns Gott! — A magyarok Jstene —[5] (Gedicht von Alex. Petöfi) für Bariton, Männer-Chor und Klavier, sei hier ebenfalls nochmals gedacht.

Mehrere Einzelgesänge bringen die Reihe der Vokalstücke zum

---

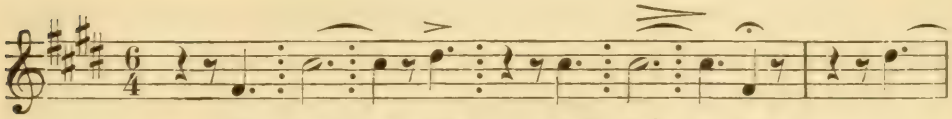
1) Edirt 1870 —: Schuberth & Co. Part. mit Klavier-Auszug.
2) Siehe II. I. Bd. S. 263 u. f.
3) Edirt 1871 —: Schuberth & Co.
4) Siehe II. 2. Bd. S. 256.
Edirt 1874 —: Táborszky & Parsch. Text ungarisch und deutsch, neun Ausgaben (Chronol. Verzeichnis).
5) „ 1881 —: „ „ ungar., und deutsch fünf Ausgaben.

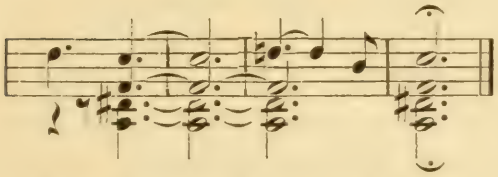
Abschluß. Im Jahr 1873 entstanden die Wartburg-Lieder[1]) zu dem Singspiel „Der Braut Willkomm" (Seite 229); ihnen folgten in den 80er Jahren „O Meer im Abendstrahl" (Ged. von A. Meißner), Duett für Sopran und Alt mit Klavier- oder Harmoniumbegleitung[2]) (Marie Breidenstein gewidmet); — Verlassen! „Mir ist die Welt so freudenleer", Text aus dem Schauspiel „Irrwege" von G. Michell[3]), für eine Singstimme mit Klavier; „Ich verlor die Kraft und das Leben" (Gedicht von A. Meißner), für Bariton oder Kontra-Alt mit Klavierbegleitung.[4]) Bei diesen drei Gesängen ließ sich die Zeit ihrer Komposition nicht feststetzen. Ihr tief-elegischer Ton, ihre ganze Konception, insbesondere der beiden letztgenannten Lieder, verweist sie in ein Stimmungsgebiet, das vom Leben sich wendet — keine Auflösung: ein Verschweben der Dissonanzen: das Ende bleibt offen — — — Das Lied „Ich verlor die Kraft" schließt:



1) Edirt 1876 —: C. F. Kahnt. Klav.-Auszug.
2) „ 1883 —: „
3) „ 1880 —: „
4) „ 1883 —: „ Deutsch und Franz.
5) Die französischen Schlußworte, nebst dem Datum: 21. Okt. 1879 Rome

Dieser Ausklang tönt einer Fortsetzung gleich im zweiten Liede, in „Verlassen!“ nach:





Gegenüber diesen Strophen, dabei eingedenk des seiner irdischen Grenze entgegen schreitenden Meisters, kann man sich nicht enthalten Schatten des Todes aufsteigen zu sehen. — — —

Noch bleibt uns der Klaviermusik der letzten fünfundzwanzig Jahre Liszt's zu gedenken. Sie begleitete jeden, möchte ich sagen, seiner Schritte, mochten sie eine kirchliche oder eine weltliche Richtung einschlagen. War das gewissermaßen durch die Klavierauszüge seiner großen Werke bedingt, so blieb ihm dieses Instrument nichts desto weniger das intime künstlerische Lebensorgan. Die meisten seiner symphonischen und Vokalsätze einverleibte er demselben. Auch Instrumentalsätze und Gesänge früherer und zeitgenössischer Meister, von: Arcadelt, Allegri, Bach, Beethoven, Berlioz, Bülow, Egressi, Beni und Erkel, Gounod, v. Goldschmidt, Herbeck, Lassen, Leßmann, Meyerbeer, Mozart, Rubinstein, Saint-Saëns, Schubert, Schumann, Széchényi, Verdi, Wagner, Graf Zichy, neben ihnen die aufstrebenden russischen Komponisten: Cui, Dargomiyski, Tschaikowsky.

Dabei wußte er dem Klavier immer wieder neue Reize zu entlocken, neue Schönheiten zu entfalten, den Stoff höher zu stellen und den Feinheiten jeder textlichen Beleuchtung den Charakter stofflicher Vergrößerung zu geben.

»Le seul bien qui me reste au monde
Est d'avoir quelque fois pleurè!« —

schrieb Liszt unter den Schluß des Ms. der mir gewidmeten Elegie (II). Es wäre nicht unwahrscheinlich, daß er um jene Zeit herum das Lied konzipirt hat.

Die letzte seiner größeren Liedübertragungen: Rubinstein's „Ach wenn es doch immer so bliebe",[1] fällt in dieselbe Zeit wie die oben genannten letzten Lieder. Sie ist ein Zeuge des nicht zu versiegenden pianistischen Schaffensquells des nun siebzigjährigen Meisters.

An Originalkompositionen für Klavier entstanden während der Jahre 1862 bis 1886 — außer „den Legenden" (1863) und dem „Weihnachtsbaum" (1875/76) —: die beiden 1862 für die Große Pianoforte-Schule von Lebert und Stark komponirten Koncert-Etüden: „Waldesrauschen" (von Carmen Sylva besungen) und „Gnomenreigen",[2] desgleichen (1863) für dieselbe das „Ave Maria";[3] — die ungarischen Stücke: Epithalam, Mosonyi's Grabgeleit, die 16.—19. und 20. Ungar. Rhapsodie, die beiden Czárdás, die Ungar. Bildnisse;[4] — das (1870?) große Variationenwerk über Bach's „Weinen, Klagen" ꝛc.[5] und (1879) für Walter Bache die Bearbeitung der Sarabande und Chaconne aus Händel's „Almira" zum Koncertgebrauch.[6] – 1874 komponirte er die der Erinnerung an Frau Moukhanoff gewidmete I. Elegie (die Klavierausgabe), 1878 die für L. Ramann nach der Lektüre ihres Aufsatzes über seine I. Elegie[7] geschriebene II. Elegie, 1882 im December zu Venedig die III. Elegie: „Die Trauergondel",[8] welche mehrfach

---

1) Edirt 1881 —: Fr. Kistner.
2) „ 1872 —: M. Bahn, Berlin.
3) „ 1872 —: „ „ „
4) S. ungar. Kapitel.
5) Siehe: Orgelkapitel.
6) Edirt 1880 —: Fr. Kistner.
7) „N. Z. f. M." 1877.
8) Bald nach der Komposition derselben schrieb mir der Meister von Budapest aus unterm 9. Februar 1883:

> „Dort (Venedig) schrieb ich verschiedenes, unter andern eine dritte Elegie, Lina Ramann gewidmet. Der Titel: „Die Trauer-Gondel (»la Gondola lugubre«) möge Sie nicht erschrecken. Wie Sie wissen, trage ich eine tiefe Trauer im Herzen; sie muß hie und da in Noten ertönend ausbrechen."

Unterm 22. Febr. gedachte er derselben nochmals (siehe: Frz. Liszt's Briefe, II. Bd., Nr. 326) mit dem Bemerken, sie solle noch diesen Sommer bei Kahnt erscheinen. Aber sie erschien nicht — das Manuskript war und blieb auf unaufgeklärte Weise verschwunden. 1886 endlich publicirte sie ohne Dedikation E. W. Fritzsch in Leipzig. Jedenfalls, daß der Meister die Elegie später

als eine Vorahnung des Todes Rich. Wagner's bezeichnet worden ist; — ferner entstand der an ein schwerwiegendes Kapitel seines Lebensbuches gemahnende III. Band der Années de Pélerinage,[1]) dessen einzelne Stücke: No. 1 Angelus! Prière aux anges gardiens (Übertragung des Quartetts), No. 2 und 3, zwei 1868 und 1877 skizzirte Threnodien bittersten Seelenschmerzes unter dem Titel: »Au Cyprès de Villa d'Este«, No. 4 (187?) »Les jeux d'eaux à la Villa d'Este«, denen geheimnisvoll das Christuswort (Evang. Joh. 4—14): „Wer aber trinket von diesem Wasser, soll nimmermehr dürsten; das Wasser, das ich ihm geben will, wird ihm zur Quelle ewigen Lebens" zwischen die Zeilen geschrieben ist, No. 5 das 1868 an Hans von Bülow »en mode hongrois« gerichtete Sunt lacrymae rerum, No. 6 der 1867 dem Andenken Maximilian von Mexico geweihte Marche funèbre und endlich (1882) das Schlußstück No. 7, »Sursum corda« („Erhebet Eure Herzen") — Stücke, welche ebensowohl von bitteren inneren Seelenzuständen sprechen, als auch der Villa d'Este, der Stätte, wo diese geblutet, geklagt, gebetet und gedichtet, einen poetischen Nimbus mehr verleihen.

Und neben diesen Stücken trieben die Kinder schneidender Ironie in dem 2.—4. Mephisto-Walzer[2]) und der -Polka ihr Spiel,[3]) die wieder ihren negirenden Gegensatz in der

---

als eine „Vorahnung" aufgefaßt hat und sie in Folge dessen dem Wagner-Verleger Fritzsch übergab, aus demselben Grund auch die Widmung fallen ließ.

Der Widerspruch, den die Briefe Liszt's (II. Bd., Nr. 326 und Nr. 363) enthalten, hebt sich somit auf.

1) Edirt 1883 —: Schott's Söhne.

2) Edirt 1881 und 1883 —: Adolf Fürstner.

»— — Cette musique est brûlante. Car ce n'est pas dans un cabaret que l'on valse de la sorte, c'est sur des collines, pas trop éloignées du Parnasse, que ses rythmes peurent attirer des danseur.

On hésite à se prononcer si cette incarnation musicale de l'esprit de la danse est faite pour des démons qu'elle ennoblit plus au moins, ou pour des demi-dieux qu'elle dégrade?« — behauptete die hochtalentirte Klaviervirtuosin Mme. Jaëll-Trautmann, als sie, gelegentlich des kühnen und von ihr durchgeführten Gedankens: in einem Cyklus von fünf Concerten den Parisern des Meisters Originalkompositionen für Klavier, von dem Allegro di Bravura und den Etudes opus 1 bis zum „Weihnachtsbaum", vorzuführen (Mai und Juni 1891), den II. Mephisto-Walzer spielte. Ihr gebührt der Ruhm, die Form einer „musikalischen Biographie Liszt's für den Concertsaal" gefunden zu haben.

3) Edirt 1883 —: A. Fürstner.

Romance oublié (1880)[1] und den Trois Valses oubliées[2] (No. 1: 1880, No. 2 und 3 »A Mme. la baronne de Meyendorff née Princesse Gortschakoff«: 1882 und 1883) fanden. Die letzteren Schattentänze, welche, gleichsam aus dem Jenseits herüber, die psychischen Fäden nachträumen, die das Diesseits ehedem gesponnen.

Die letzten Klavierstücke des Meisters dürften das seinem Schüler August Göllerich gewidmete, im Sommer 1885 zu Weimar niedergeschriebene Trauer-Vorspiel nebst Trauer-Marsch[3] (ungar. Kapitel), und das im Winter 1885/86 zu Rom komponirte und ebenfalls einem Schüler: „Seinem jungen Freunde August Stradal" dedicirte kleine Nocturne En Rêve[4] sein. Beide Stücke sind kurz. Spricht das eine von ebenso tiefer als kräftig-hoher Trauer, so gleicht das andere, tonal und geistig, einem Verschweben körperlichen Seins.

Bis zu seinem Ende blieb der Meister schöpferisch thätig. Seine letzte Arbeit war die Instrumentirung der Begleitung seines Liedes: „Die Vätergruft" von Uhland, die er in dieser Form für die ihm zu Ehren bevorstehenden Londoner Liszt-Koncerte bestimmte.

Die Kompositionen der letzten zehn Jahre neigen mehr und mehr zum Elegischen. Der ideale Schmerz kommt zum Ausklang. Der Klang verschwebt. Körperlos werden die Harmonien. Seelische Vergeistigung war ihr letztes Ziel.

---

1) Edirt 1884 —: Bote & Bock.
2) „ 1881 (Nr. 1) und 1884 (Nr. 2 und 3) —: Bote & Bock.
3) Edirt nach des Meisters Tod 1887 —: Breitkopf & Härtel.
Diese Edition gewinnt an besonderem Werth durch die Fußnoten, welche A. Göllerich hinzugefügt hat, und die wörtlich des Meisters ihm gemachte Bemerkungen bezüglich des Vortrags hier festzuhalten suchen.
4) Edirt 1887 nach des Meisters Tod —: Jul. Engelmann in Wien.

IV.

Ausklang.

Periodische Rückkehr Liszt's nach Weimar. Die Hofgärtnerei. Charakteristik seines Aufenthalts daselbst. Seine Stellung zu den Künstlern. Schüler-Nachmittage. Ehren-Präsidentschaft der Ung. Landes-Musik-Akademie; Liszt's Virtuosenklasse daselbst, „Caritas". Auszeichnungen.

Unterm 17. Juni 1868 schrieb Liszt von Rom aus an Brendel:

„Mit nächstem Jahr aber dürfte ein ziemlicher Wechsel in meiner äußeren Existenz stattfinden, der mich Deutschland wieder näher rückt. Wie sich dies letzte Kapitel meiner Lebensbahn gestalten wird, errathe ich noch nicht."

Der Großherzog von Weimar und Gemahlin wünschten ihn wieder nach Weimar. Als er der dringenden Einladung von da entgegen hielt, „er sei wohnungslos," ward nach Rom erwidert, es werde eine Wohnung — alles, für ihn bereit sein.

Der Hof-Marschall Graf Beust, der mit dieser Obliegenheit betraut wurde, glaubte eine passende Wohnung in dem Gärtnerlokal der Hofgärtnerei gefunden zu haben und richtete den knapp zugemessenen Raum des ersten Stocks zum Aufenthalt des großen Meisters ein. Man hatte bei dieser Wahl wohl nur an einen Interimsbesuch zur Sommerzeit gedacht. Das Häuschen war leicht gebaut und zugig, abgesehen von dem engen Wohnraum und den mangelnden Bequemlichkeiten, die es bot. Bei der sich von Jahr zu Jahr wiederholenden Wiederkehr Liszt's, dessen Besuche sich des öfteren über den Sommer hinaus in den Winter hinein ausdehnten, machten sich alle Übelstände um so fühlbarer, je mehr er, wenn auch körperlich rüstig, dem Greisenalter, das an sich der Pflege und

Verpflegung bedarf, zuschritt.[1]) Allein man hatte sich mit den Jahren so daran gewöhnt sein Domicil mit der Hofgärtnerei zu identificiren und ihn selbst als eine Ausnahmserscheinung in allen Dingen anzusehen, daß man nicht einmal daran zu denken schien, er könne gleich anderen Sterblichen seines Alters unter irgend welchen Mängeln leiden. So blieb die Wohnung unverändert dieselbe.

Am 12. Januar 1869 betrat der Meister zum ersten Mal die Hofgärtnerei — zum letzten Male am 17. Mai 1886. Damals stand er, wenn auch das Haar gebleicht, noch in ungeschwächter Elasticität und Kraft des seinem 60sten Lebensjahre zuschreitenden Mannes und dann — — ein 75jähriger halbblinder Greis, über dessen Haupt, trotz hohen Muthes, die dunkeln Fittige körperlicher Leiden und des nahenden Todes rauschten.

Liszt's erster Aufenthalt in der Hofgärtnerei währte bis zum 20. März. Erschien er durch das sichtliche Bemühen des großherzoglichen Paares, ihrem Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten die Wiederkehr zu danken und die persönlichen Bande enger zu knüpfen, gleichsam von stillem Feierglanz getragen, so deutete er auf eine abermalige musikalische Hebung Weimars hin, die, — obgleich nur ein Nachklang der 1850er Jahre — die Tradition von damals, welche das inzwischen abgelaufene Dingelstedt'sche Regime brach gelegt hatte, wieder aufrichtete. Liszt trat nicht wieder in die öffentliche Kunstpflege ein. Aber der Amtsnachfolger Dingelstedt's, Freiherr v. Loën, brachte ihm Verständnis und Sympathie entgegen, und so genügte sein alljähriger Aufenthalt, auf sie zurück zu wirken. Mit ihm zog die „Musik" von neuem ein in die Thore Ilm-Athens.

Ungeplant gestaltete sich das Leben in der Hofgärtnerei, jetzt und in der Folge, zu einer künstlerischen Fortsetzung des Lebens auf der Altenburg. Künstler aus allen Himmelsgegenden kamen herbei, den Meister zu begrüßen, unter ihnen Rath suchende Komponisten, bepackt mit Manuskripten gereifter und Erstlingswerke,

1) Es besaß Liszt's Wohnung z. B. keine Küche für sich. Als ihm die Gasthauskost nicht mehr genügte und er seiner Gesundheit wegen auf andere angewiesen war, ließ sich solche nur unter großen Schwierigkeiten und Kosten ermöglichen. Am selben Herdfeuer der winzigen Gärtnerküche, welche die Gärtnerfamilie benutzte, mußte sie größtentheils aus Konserven hergestellt werden. Diese Zustände bildeten eine ständige große Sorge in der Via del Babuino 89 zu Rom.

junge Virtuosen und Virtuosinnen, die der Lehre begehrten. Die Hofgärtnerei war belagert zu all den Tageszeiten und Stunden, die der Meister dem persönlichen Verkehr und der Lehre frei gab. Auch die Sonntags-Matinéen, die einstens in den Augen der Weimaraner der Altenburg so große Anziehungskraft verliehen, nahm Liszt wieder auf. Hier ertönten noch dann und wann seine wunderbaren Interpretationen am Klavier. Was Weimar an Elitekünstlern im Instrumentenspiel und Gesang besaß, vereinte sich mit fremden Koryphäen zur Ausführung noch ungekannter Werke älteren und jüngeren Datums. Kompositionen, die erst nach Jahren der Öffentlichkeit übergeben wurden, erklangen hier frisch von der Feder weg, so zu sagen, aus der Unmittelbarkeit ihres Entstehens heraus. Bei solchen Gelegenheiten waren die kleinen Räume bald überfüllt — die Zimmer, der Vorplatz, die Treppe bis hinunter vor die Thüre. —

Und doch — trotz der Fortsetzung — war es so anders wie auf der Altenburg. Vor allem war die Zeit selbst eine andere geworden. Liszt stand jetzt nicht als kühner Bahnbrecher und Vorkämpfer für den Fortschritt auf weimarischem Boden, sondern als Privatmann, friedlicher Vertreter des Errungenen, mit anderen als weltlich-musikalischen Zielen — ein Friedensfürst gegenüber den Meinungsverschiedenheiten der Parteien. Lag es in dem Verfolgen dieser anderen Ziele und in dem mit ihnen verbundenen Abgewandsein von weltlichen Bestrebungen, in der beispiellosen Selbstverleugnung gegenüber den eigenen Werken, die er von der Öffentlichkeit mit dem stehenden Wort: „Ich kann warten“ mehr zurückhielt als sie ihr darbot, lag es in dem bittern Schicksalswege, den er als schaffender Künstler und als Mensch vornehm und unbeirrt, dabei immer höher steigend, durchschritten —: seine Persönlichkeit übte eine noch größere Gewalt aus, wie ehemals. Während Richard Wagner's Werke das musikalische Europa in Aufruhr versetzten und nach Bayreuth zog, bildete seine Person in Weimar, in Pest, in Rom den Mittelpunkt und die Spitze der Künstler. Die großen Eigenschaften seines Charakters, seine Wahrhaftigkeit und Uneigennützigkeit, das Hülfsbereite gegen Freund und Feind, anerkannten Alle. Sein Ausspruch galt. Naturgemäß blieb er ihr Oberhaupt bis an sein Ende.

Die Zeiten, welche der Meister in der Hofgärtnerei verbrachte, waren fast immer Monate großer Anstrengung und abspannender

Arbeit. Korrekturen und Revisionen der im Stiche sich befindenden Werke, als auch neue Kompositionen, bildeten den kleinen, aber ruhigen Theil derselben. Bei weitem aufreibender blieb der, welcher ihm in den Anforderungen seitens der Künstler entgegen trat. Die Durchsicht von musikalischen Manuskripten war zahllos. Dabei verließ keines sein Pult ohne Spuren dieser Durchsicht zu tragen. Broschüren, Bücher, Aufsätze liefen in Massen ein, theils dem Meister zu huldigen, theils ein aufmunterndes Wort von ihm zu vernehmen, oder auch seinen Bücher- und Novitätentisch propagandisch zu belegen — besprochen wurde im Liszt'schen Salon alles. Die brieflichen Begehren seitens Situationsloser, Rath- und Empfehlung Suchender (Musiker der verschiedensten Berufsgattungen) war endlos — — und selten blieb eines unbeantwortet. Die ihm aufgebürdete Brieflast war geradezu erdrückend. Dazwischen kamen Ausflüge nach den Nachbarstädten, nach Jena, Gotha, Leipzig, Altenburg, Sondershausen u. a., um musikalischen Bestrebungen Gewicht durch seine Gegenwart zu geben. Der Tag reichte nicht aus für alles, was man glaubte von ihm und durch ihn erlangen zu können — schon früh um 4 Uhr saß der Meister an seinem Arbeitstisch.

Einen angenehmen Theil bildeten die Verpflichtungen gegen den Hof, wo er manchen Abend im engeren Familienkreise ohne officielle musikalische Obliegenheiten verbrachte. Auch lag es ziemlich feststehend im Sommer-Programm, die Herrschaften auf die Dornburg oder nach Wilhelmsthal zu begleiten und 8—10 Tage daselbst mit ihnen zu verbringen. Er war dem großherzoglichen Hause nach seinem eigenen Ausdruck „inkrustirt" und mit allen Gliedern desselben freundlichst verbunden. Die musikalisch beanlagte Prinzeß Elisabeth — von ihm die „geborene Hof-Pianistin" betitelt — genoß häufig seine Unterweisung. Großherzog Alexander selbst holte sich nicht selten, auch in außermusikalischen Angelegenheiten, Rath bei ihm und äußerte zu verschiedenen Zeiten unumwunden, daß „Liszt ihm nie einen schlechten, und nie einen eigennützigen Rath gegeben."

Noch wäre hier des „Abend-Heims" zu gedenken, das dem Meister Haus und Familie der geistreichen und musikalischen Baronin Olga von Meyendorff geb. Prinz. Gortschakoff bot — Beziehungen, die von ihrem verstorbenen Gatten stammend, sich von Rom nach Weimar verpflanzt hatten. Ihm Freundin, Schülerin und Nachbarin zugleich, verbrachte er, ziemlich regelmäßig

seine Abende[1]) mit ihr. Dieses Haus blieb das einzige, das eine Art Familienlebens ihm eröffnete.

In des Meisters weimaraner Tageslauf bildeten die Nachmittage, die er regelmäßig zwei- bis dreimal in der Woche jungen Virtuosen und Virtuosinnen widmete, einen Theil für sich.

Die ersten dieser Schüler in der Hofgärtnerei (1869) waren Anna Mehlig, Irma Steinacker, Georg Leitert, Graf L. Tarnowsky, Rafael Joseffy. — In den folgenden Jahren wuchs ihre Zahl ins Fabelhafte und Weimar wurde zu Zeiten der Anwesenheit Liszt's so recht die „Pianistenstadt der Welt." Edelste Juwelen der reproducirenden Kunst wanderten von hier nach allen Ländern und die Um- und Neubildung des Klavierspiels, welche der Virtuose Liszt einst vollzogen, ward jetzt zum Allgemeingut.[2])

Der pianistische Zuflug war jedoch nicht immer, und nicht in allem, zum sachlichen Vortheil. Er hatte seine Kehrseite. Der Virtuosenjugend männlichen und weiblichen Geschlechts schien es im allgemeinen als ein pianistisches Anrecht und zugleich als eine unerläßliche Absolutoriumskarte für ihre Öffentlichkeit einige Sommer an den Nachmittagsstunden in der Hofgärtnerei theilgenommen zu haben. Die Wenigsten fragten nach ihrer beglaubigten Berechtigung durch Begabung und Können, Wenigen erschloß sich die hohe Bedeutung des Liszt'schen Genius und nur Wenige kannten jene Scheu, die davor zurückbebt, einen solchen mit ihren kleinen künstlerischen Leistungen zu behelligen. Die Güte des Meisters, die mit den Jahren sich ins unbegrenzte verlor, wies niemand entschieden zurück. Ein Mißbrauch derselben Güte griff in bedauerlichem Übermaß um sich und wurde, als er, ein Siebenziger, den Strom nicht mehr dämmen konnte, mehr Regel als Ausnahme. Nicht alles blieb schön, wie es hätte sein können, wäre die „Altenburg" fortbestanden. Ohne die schützende Hand, welche den Zudringlichen wehrte, Sitte und Ordnung aufrecht erhielt, den Meister selbst vor Überbürdung hütete und seine Häuslichkeit nicht bezahlten

---

1) In letzter Zeit geschah es nicht selten, daß er sein frugales Abendessen, dem Kartoffel in der Schale und Salzhäring nicht fehlen durften, zu ihr tragen ließ, und hier speiste.

2) Bezüglich der Gesammtschüler Liszt's verweise ich nochmals auf A. Göllerich's „Liszt" (Reclam's Universal-Bibliothek No. 2392 „Musiker-Biographien").

Dienern überließ, wurde gar manchmal die schwache Seite seiner Menschengröße gereizt, ausgenutzt und manche beklagenswerthe Verwirrung hervorgerufen — die Folge seines Alleinstehens, unter dem er nie aufhörte zu leiden, und dessen ich schon einmal gedacht habe.

Das Durcheinander aber von Spreu und Weizen, von Geistlosigkeit und Ausdruckstalent, technischem Geklapper und Künstlertechnik bezüglich der Schülermassen, zeitigte neben dem Ächten der Liszтschule ein pianistisches Zerrbild, das sehr wohl dazu angethan war die Bezeichnung „Liszтschüler" bei der Menge gewissermaßen in Mißkredit zu bringen. Der greise Meister wandte sich voll Unmuth von dieser Kehrseite seines Einflusses ab, und mehr als ein Mal hörte ich ihn zornig: „So etwas bietet man mir nicht!" — aber auch seufzen: „Man *spielt* nicht mehr, man *prügelt* Klavier".

Als der Meister zum letzten Male — im Frühjahr 1886 — sein weimaraner Domicil bezog, umstanden ihn nur wenige junge Männer,[1]) seit mehreren Jahren seine Schüler, und sammelten begierig die letzte Aussaat seiner Lehre.

Hier in Weimar bethätigte er sich ebenfalls wieder mehrere Male als Dirigent. Bei der im wesentlichen von ihm veranstalteten *Beethoven*-Feier des Allg. D. Musik-Vereins, die dieser mit seiner VIII. Tonkünstler-Versammlung im Mai 1870 verband, dirigirte *Liszt* zu Ehren *Beethoven's* dessen Neunte Symphonie und Es dur-Koncert (der Klavierpart ausgeführt von *C. Tausig*), sowie die zu dieser Feier von ihm komponirte Beethoven-Kantate. Zum ersten Mal, daß man nach der verhängnisvollen „Barbier v. Bagdad"-Aufführung von 1858 ihn in Weimar mit dem Dirigentenstab in der Hand erblickte. In alter Kraft zwang sein Blick und inspirirte er das große, stolze Fest-Orchester, dem sich vornehmste Virtuosen der Zeit — zu Ehren Beethoven's, und ebenso zu Ehren des Dirigenten — eingereiht hatten. Zum letzten Male waltete er als solcher im Mai des Jahres 1884 zu Ehren des 25jährigen Bestehens des Vereins, der seine XXI. Versammlung abermals in der Residenz seines Protektors abhielt. Auch jetzt elektrisirte er seine Mannen, unter denen noch mancher Veteran der glorreichen 1850er Jahre stand.

---

1) Diese waren: *C. Ansorge*, *Wilh. Dayas*, *Aug. Göllerich*, *B. Stavenhagen*, *Aug. Stradal*, *St. Thoman*.

Er dirigirte sein »Salve Polonia« aus dem „Stanislaus", einen andern Abend H. v. Bülow's »Nirwana«. Als der greise Meister, bereits gebeugt an Gestalt, dem Dirigentenpult sich nahte, stockte der Athem des großen Auditoriums und einen Moment herrschte feierliche Stille, die sich in eine, der Herzensergriffenheit entrissene Begeisterung löste. Man fühlte, ohne es auszusprechen, was kommen werde. Die Kapelle spielte mit einem Schwung, einer Geistigkeit und Durchsichtigkeit der Form, wie sie nur außerordentliche Momente bei außerordentlicher Leitung hervorzubringen vermögen. Der Meister selbst schien verjüngt — als aber der Schlußakkord erklang, erzitterte er, überwältigt von Anstrengung und Erregung. Gestützt auf den Arm seines Große schwankte er zurück in seine Loge. —

Die verschiedenen Jahrgänge der Liszt-Saisons in Weimar wichen in ihrem Verlauf wenig von einander ab. Und doch zeigten sich Nuancen! Diese aber waren persönlicher Natur und spielten aus seelischen Zuständen heraus. Es gab Perioden und Zeiten, in denen seine Umgebung ihn gereizt, bitter, ironisch sah, in denen heftige Stimmungen aus erschüttertem Gemüthe vulkanartig losbrachen und sich „eine Gasse" suchten. Sie ahnte wenig, in welche innere Reibung sein ganzes Wesen — künstlerisch und menschlich — gebracht war. Das war zu den Zeiten, als der Stern Wagner's siegreich in Bayreuth aufleuchtete und sich verwirklichte, was in Liszt's Künstlerglaube, einem Evangelium gleich, trotz Bitterstem, das er hatte erleben müssen, fest stand, und die Frage in Rom diskutirt wurde: ob die Soutane, ob seine jetzige Stellung, seine kirchenmusikalischen Bestrebungen, ob es sich überhaupt mit seiner religiösen Richtung vertrage und vertragen dürfe, der Einweihung der Festspiel-Bühne und den Bayreuther Festspielen beizuwohnen? Dem Meister selbst schienen solche Fragen überflüssig. Aber sie brachten ihn im Princip in eine Meinungsdifferenz mit seiner fürstlichen Freundin, die sich nicht lösen ließ — jetzt nicht, und später nicht. Da entstanden die Kinder der Ironie, die Mephisto-Walzer, gleichsam als vorübergehende Palliative. Das innere Gleichgewicht jedoch stellte sich wieder her, die Wogen der Erregung wichen dem elegischen Traum, der, eine Abendsonne, die letzten Jahre seines Lebens, umwob. Auch die Beziehung zur Fürstin blieb dieselbe. „Wir sind verbunden über das Grab hinaus. Differenzen ändern hieran nichts", sagte er bei solcher Gelegenheit zu mir. —

Liszt's Schaffensthätigkeit stand in den Weimarepisoden im Hintergrund. Seine Kompositionen gehörten vorwiegend dem Aufenthalt in Rom und der Villa d'Este an. Mit den Jahren wurde überhaupt sein Schaffen durch eine ausgebreitetere Lehrthätigkeit sehr beeinträchtigt, ganz besonders nach dem die ungar. Regierung gleich einem Markstein des 50jährigen Künstlerjubiläums des Meisters (1873) eine musik. Landes-Akademie zu Budapest dotirte und ihn zu ihrem Ehren-Präsidenten ernannte, womit eine Jahresbesoldung von fl. 4000 verknüpft war. Mit der Entstehung dieser k. Ungar. Landes-Musikakademie erfüllte sich die vor Jahrzehnten von Liszt's Patriotismus inspirirte Anregung.[1]) Für sein Alter kam diese Schöpfung etwas spät und die ihm auferlegte Ehrenbürde drückte ihn mehr, als er sie — auch aus andern Gründen — gut heißen konnte. Die innere Stellung, welche er ihr gegenüber einnahm, faßte er in die an den Grafen Alb. d'Apponyi geschriebenen Worte:

»Quant à mes »convenances personelles« dont vous voulez bien vous préoccuper amicalement, permettez-moi de vous assarer de nouveau que je n'aspire qu' à un seul bien: la paix du travail dans ma chambre. Orare et laborare. Le point d'honneur que personne mieux que vous ne comprend, m'attache à la Hongrie, notre patrie. Puissé — je y remplir tout mon devoir de reconnaissance! —«[2])

„Seinem Vaterland zu nützen", blieb der bestimmende Gedanke, der ihn seit der Eröffnung der Anstalt alljährlich für mehrere Wintermonate (gewöhnlich von gegen Weihnachten an) nach Budapest führte, ohne jede Rücksicht auf sich selbst und die für ihn mit dem Domicilwechsel verbundenen Beschwerden.

„Vom nächsten Jahr an bedroht mich vieles Herumfahren!" — schrieb er um jene Zeit an Eduard Liszt. — „Mein dreifaches Domicil: Pest, Weimar, Villa d'E'ste, und was damit zusammenhängt, erschwert sehr meine Lebensfrist. Selbst der bekannte Trost: »Tu l'as voulu, Georges Dandin« fehlt mir . . . . . Doch bleibt mir die Hoffnung auf die Verkündigung »Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.«

An seine Budapester Funktionen reihten sich im Frühjahr,

1) II./1. Bd., S. 29.
2) Liszt's Briefe: II. Bd. Nr. 158.

von 1876 an, die Saison in der Hofgärtnerei, dann gegen den Herbst: der Aufenthalt zu Rom — Villa d'Este.

Der Antritt seiner Präsidentschaft zu Budapest erfolgte im Januar 1881. Um diese Zeit war der Ausbau des Akademiegebäudes beendet, und er bezog die ihm bestimmte Amtswohnung. Vordem wohnte er in der Stadtpfarrei.

Die Landes-Musikakademie konnte sich jedoch nicht nach seinen großen Plänen gestalten, nach welchen sie den Fortschritt der Tonkunst nach weltlicher und kirchlicher Richtung, die reformatorischen Errungenschaften der Zeit, als eine erste Lebensbedingung in ihrem künstlerischen Fundament verkörpern und auch in der Wahl ihrer Lehrkräfte repräsentiren sollte.[1]) Es fehlten die Mittel. — Vom Zeitpunkt ihrer Eröffnung an (1876) übernahm der Meister freiwillig die Leitung einer Klavierklasse für Virtuosen und Lehrer. Zehn Jahre lang hielt er alljährlich um dieselbe Zeit einen mehrmonatlichen Kursus ab, selbst noch im letzten seiner Lebensjahre.

Sein „Atelier" in der Musikakademie trug eine andere Physiognomie als das der Hofgärtnerei, wo ausschließlich die freie Gabe des Meisters im weitesten Sinne waltete, während hier die Vorbedingungen andere waren und auch die Honorar-Pflichten als Schüler einer Staatsanstalt dem übermäßigen Andrang gewisse Schranken zog: ihr Charakter war schulmäßiger.

Seinen Tageslauf selbst charakterisirte er gegen mich:

„Meine diesmalige Winterexistenz in Budapest gleicht sehr den vorjährigen. Jeden Tag wenigstens 4 Stunden Briefe schreiben: dann Visiten, — geschäftliche und andere — gewärtigen: Korrekturen besorgen. Nachmittags die Woche mehrere Stunden Klavier lektioniren mit ein Dutzend Schülern, wovon einige sich meisterlich gebahren: Abends, manchmal Koncerten beiwohnen, und zur Erholung Whist spielen.

Meinen eigentlichen Arbeiten kann ich hier kaum obliegen."

Diesem Bericht ist vor allem noch die Erwähnung seiner Pflege der „Caritas" hinzuzufügen, die ihn vielfach an Privat- und öffentlichen Koncerten zu Gunsten schöner Zwecke[2]) und Wohlthätigkeits-Anstalten Budapests und andererer Städte sich ohne Rücksicht auf irgend eine Konfession pianistisch betheiligen ließ. Bei den Szege-

1) Vergl. Liszt's Briefe, II. Bd., Briefe Nr. 172, 174, 175, 177, 181, 207, 212, 245 u. f.: — „Pester Lloyd", Beiblatt zu Nr. 21, 1881.

2) Wie z. B. die Errichtung des Hummel-Monuments zu Preßburg — ein Koncert zu Pest 1873 für Rob. Franz.

diner Überschwemmungen 1876 und 1879 war er der ersten einer, die ihre Kräfte dem Lande zur Disposition gestellt haben.[1])

Eine Whistpartie mit heiterer Unterhaltung als Gewinn[2]) gehörte obligat zu den Erholungen des Meisters — in Budapest, wie in Weimar, in Rom, wo immer er weilte. Der Zeit aber für seine „eigentlichen Arbeiten" ward weniger und weniger. Reisen, und immer wieder Reisen ließen ihn das ersehnte Ziel „Ruhe" nicht erringen. Dieselben wurden veranlaßt von der Feier seiner Person, welcher seine Verehrer in Form von Liszt-Koncerten Ausdruck zu geben strebten. Einladungen solche zu dirigiren, wies er stets zurück, verlieh den Koncerten aber durch seine Gegenwart Glanz. Er empfand es als einen point d'honneur Dankesschulden durch seine persönliche Anwesenheit anzuerkennen und auszugleichen. Dieses Gefühl ward bei ihm zum Pflichtgefühl, das bis zur äußersten Selbstverleugnung vorging. Das Jahr 1881 ward ihm hierdurch zu einem Reisejahr. In Deutschland, Ungarn, Österreich, Belgien, Italien — in Weimar, Leipzig, Berlin, Freiburg i. Br., Pest, Wien, Antwerpen, Brüssel, Rom u. a. begingen Künstler und musikalische Korporationen mit musikalischen Festlichkeiten das 70ste Lebensjahr des außerordentlichen Greises. Den meisten wohnte er bei.

In der letzten Lebensperiode Liszt's schien sich der Glanz seiner Virtuosenepoche wiederholen zu wollen. Sie war reich an äußeren Ehren. Außer den vielen Koncerten mit nur Werken von ihm, sei noch an sein 50jähriges Künstlerjubiläum 1873 zu Budapest erinnert, desgl. an die vielen Ordensverleihungen und die Ehren-Ernennungen,[3]) unter ihnen die erbliche Erhebung in den Adelstand seitens Kaisers Franz Josef II., die er seinem Pathen und Namensträger Dr. Franz v. Liszt, dem Sohne seines Vetters und Herzensfreundes Eduard, übertrug, seine (1879) Einsetzung als Titular-Kanonikus in der Diözesankirche des Kardinals Hohenlohe zu Albano, womit die nächste Anwartschaft auf ein Kanonikat, auch ohne die Priesterweihe zu besitzen, verbunden war. Er legte Gewicht auf jede Auszeichnung, aber keine beeinflußte ihn.

1) Für die Szegediner spielte er in Pest, Szegedin, Klausenburg, Wien im Salon der Gräfin Andrassy).

2) Er spielte nie um Geld.

3) Siehe: Dr. A. Mirus, Das Liszt-Museum zu Weimar (L. Thelemann, Weimar 1892) — ein verdienstvoller Führer durch das Weimaraner Liszt-Museum in der Hofgärtnerei.

V.

Das Ende.

Abnahme des Augenlichts des Meisters. Reiseprojekte. Reisen nach Paris und London. Erkältung. Noch einmal Weimar (Sondershausen). Reise nach Colpach, Bayreuth — seine letzte Station.

Der Gesundheitszustand des Meisters war, getragen von außerordentlicher Elasticität, zu allen Zeiten ein guter. Jetzt während der letzten Jahre stellten sich körperliche Leiden ein. Seine Füße schwollen hin und wieder, und er ahnte nicht, daß die Wassersucht ihr Zerstörungswerk begonnen hatte. Bei manchen anderen Beschwerden traf ihn das schwächer werdende Augenlicht am bittersten. Es erschwerte ihm Noten zu schreiben — und trotzdem schrieb er solche nach wie vor in den Vormittagsstunden, besorgte Korrekturen und „kritzelte" seine Briefe.

So kam das verhängnisvolle Jahr 1886 heran — sein 75stes Geburtsjahr, das sein Leben beschließen sollte.

Schon im Vorjahre waren Einladungen aus Paris, London, St. Petersburg, Warschau und anderen Städten, wo Liszt-Koncerte großen Styls in Vorbereitung standen, an ihn ergangen, desgleichen zur Tonkünstler-Versammlung zu Sondershausen. In London sollte das „Elisabeth"-Oratorium den Schwerpunkt bilden, in Paris die Grauer Messe. Im Hinweis auf das Jahr 1866 jedoch schlug der Meister die Pariser Einladung ab und erst nach der Versicherung Saint-Saëns', daß man inzwischen gelernt habe „besser zu hören", entschloß er sich zu ihrer Annahme. Die Londoner Einladung dagegen, die vornehmlich sein ehemaliger Jünger Walter Bache in Anregung gebracht hatte, kam seinen eigenen Wünschen halb und halb entgegen, um ihm, dem vieljährigen opfermuthigen

Vertreter seiner Werke,[1]) die ihm gebührende Anerkennung zu zollen und hiermit, wie er sagte, seine „letzten" Dankesschulden zu tilgen. Jedes Ansinnen, sich thätig an den Koncerten zu betheiligen, wies er mit den Worten an W. Bache zurück: „daß Liszt nur als dankender Besucher, nicht als Fingerbetheiliger weder in London noch irgendwo erscheinen darf." Die Reise sollte im März, April stattfinden. Petersburg wurde für später in Aussicht gestellt, auch ein Besuch der Festspiele zu Bayreuth auf nächstes Jahr verlegt.

Der greise Meister sah diesen Reisen nicht leichten Muthes entgegen. Schon seit geraumer Zeit breiteten sich mehr und mehr die rührenden Schatten der Melancholie über sein sonst heiteres Wesen; trübe Ahnungen kamen, gingen und kamen wieder — er seufzte und weinte oft. Schweren Herzens verließ er im Januar Rom . . . die Fürstin sah er nicht wieder; schweren Herzens, ja feierlich und mit Thränen schied er im März von Budapest . . . auch hierher kehrte er nicht zurück. —

Die Aufführung der Graner Messe mit solennem Hochamt in der Kirche zu St. Eustache am 25. März 1886, unter der Leitung von Ed. Colonne zählte zu den pomphaftesten, welche sie erlebt hat und — läßt man den Satz gelten, daß mehr als Worte Zahlen sprechen — zu den außerordentlichen, die sich schwerlich jemals wiederholen. Zum Besten der christlichen Schulen des 2ten Arrondissements führte sie (nebst einer zweiten Aufführung der Messe, welcher der Meister ebenfalls beiwohnte) denselben einen Reinertrag von über 40,000 Francs zu. Die Aufnahme in Paris, die dem Meister alle Ehren, wie sie von der Republik nur Fürstlichkeiten gezollt werden, erwies, wurde in London noch überholt. Jede persönliche Sorgfalt, gesundheitliche Schonung, zarteste Aufmerksamkeit, die ausgesuchteste Ehrerbietung, begleitete jeden seiner Schritte. Und wie der Engländer das home-life wie keine andere Nation zu entwickeln verstanden hat, begrenzte man hier aus demselben Gefühl heraus jede Festlichkeit gleichsam nach den menschlichen Kräften des Greisenalters. Man vermied die Übermüdung.

---

1) Die musik. Liszt-Feste zu London 1886 bilden musik-historisch den Kulminationspunkt der Liszt-Bestrebungen seitens Walter Bache's, der seinen Meister nur kurz überdauerte. Er starb am 26. März 1888. Neben ihm ist C. Ainslie Barry zu nennen, dessen vorzügliche Programm-Analysen zwischen jenen Bestrebungen und dem Publikum vermittelten.

Selbst die Aufmerksamkeiten des königl. Hauses, an seiner Spitze die Königin Victoria, schienen nach dieser Skala bemessen zu sein. Fühlte sich der Meister in Paris, dem Schauplatz seiner Jugend, wo die mannigfachsten künstlerischen und menschlichen Erfahrungen auf ihn eingestürmt, in erregter und gehobener Stimmung, wozu die Genugthuung, die jetzt seiner Fest-Messe ward, nicht zum geringsten beitrug, so befand er sich hier in einer geistigen und körperlichen Harmonie, die auf sein Wohlbefinden günstig zurückwirkte. Die Aufnahme seiner „Elisabeth" in St. James Hall am 5. April unter Mackenzie, und am 7. April unter H. Wylde, desgleichen unter Manns im Crystal-Palace, erfreute ihn ersichtlich, die denkwürdige Reception W. Bache's aber — in Grosvenor-Gallery am 8. April — ergriff ihn. Man sah und fühlte ihm ab, daß er schon in anderen Welten weilte — und doch hielt er den Anforderungen, welche Verehrung und Konvenienz ihm schufen, in ungeschwächter Güte, Stand.

Sein Besuch Londons wurde thatsächlich zu einem Ereignis, dem alle Schichten der Gesellschaft sich zuwandten, die untersten nicht ausgeschlossen. Einen Mann zu sehen, der Millionen über Millionen hätte häufen können und für sich zu Gunsten der Bedürftigen das Gold verschmähte, war für sie das Wunder, das in diesem Moment selbst über die glänzenden Reden Gladstone's im Parlament den Sieg davon trug. Und einem Ereignis gleich gestaltete sich der Enthusiasmus, gestalteten sich die Ovationen,[1] die in- und außerhalb des Koncertsaals ihn umdrängten.

Wohl und heiter verließ er am 20. April England, um nochmals einer Einladung nach Paris, wo M. Bianesi am 8. Mai die „Elisabeth" im Trocadero aufführte, zu folgen. Die dazwischen liegenden Ostertage verbrachte er mit der ihm befreundeten, hoch angesehenen Familie Lynen in Antwerpen, deren Gastfreundschaft er schon mehrmals angenommen hatte. In London auf das vornehmste bewirthet, war er der Gast Henry Littleton's, Chef

1) Unter diesen sei nur seines Empfangs in der Royal Academy of Music gedacht, die den Tag seines Besuches in ihren Annalen mit einem Liszt-Stipendium für junge Komponisten und Musikstudirende für immer einschrieb — ein Akt thatkräftiger Begeisterung, der als leuchtendes Beispiel gegenüber zielloser Enthusiasmus insbesondere zu nennen ist. Bache und Barry waren auch hierbei die Thätigsten.

der Verlagsfirma Novello, Ewer & Co. und jetzt, wo er abermals Paris besuchte, wohnte er bei seinem gefeierten Kompatrioten Munkacsy.[1]) Hier aber zog er sich eine Erkältung zu; dazu beging er einen Fehler gegen die diätetischen Verordnungen seines deutschen Arztes. Er war mehrere Tage an Zimmer und Bett gefesselt. Am 17. Mai kam er in Weimar an und konnte nur, gestützt auf seinen Diener und mit Hülfe einiger seiner Schüler den für ihn bereit stehenden Wagen besteigen, so angeschwollen waren seine Füße.

Unterm 18. Mai schrieb er über die pariser Störung an eine Schülerin, Lina Schmalhausen, die in Rom und Pest zeitweise seine Vorleserin und von ihm bevorzugt war:

„Ein dummes Vergessen meines Paletots hat mir eine so starke Verkältung zugezogen, daß ich die 4 letzten Tage meines pariser Aufenthaltes im Bette zubrachte. Gestern Abend hier angekommen, werde ich noch ein paar Tage das Bett hüten müssen.

„Ich kann nur mühsam einige Worte schreiben."

Der Meister hatte sich noch nicht erholt, als ihn der Besuch seiner Tochter, Frau Wagner, überraschte, die in ihn drang, der Vermählung ihrer ältesten Tochter am 3. Juli beizuwohnen, desgleichen bei den Bayreuther Festspielen vom 20. Juli bis 23. August zu präsidiren. Letzteres hatte er, wie schon gesagt, nicht in Absicht. Seiner Tochter konnte er den Wunsch nicht versagen und — so gewährte er.

Sein Befinden aber war nicht gut, das Augenlicht nahm ab, und mit kaum leserlicher Schrift schrieb er unterm 29. Mai an Mme. Tardieu in Brüssel:

»Ma vue se perd, chère amie, et je n'écris plus qu' avec peine.«

und einige Tage vordem an die oben genannte Schülerin:

„Meine Augenschwäche verschlimmert sich: ich kann jetzt nicht mehr lesen, und schreibe nur mit Anstrengung selbst meine überflüssigen Noten, wovon ich doch eine ziemliche Anzahl von Seiten vor meinem Ableben fertig bringen möchte . . . . ."

Noch vor der Tonkünstler-Versammlung (3.—5. Juni in Sondershausen) reiste er zu einer ärztlichen Konsultation nach Halle. Professor Volkmann fand es an der Zeit, ihn über seinen Zustand aufzuklären. Vor Wassersucht empfand er stets ein Grauen —

1) Vordem logirte er im Hôtel de Calais.

die jetzige Nachricht erschütterte ihn. Prof. Volkmann verlangte eine andere Lebensweise, mehr Ruhe, keine Reisen, eine Kur in Kissingen, danach eine Augenoperation.

Von den bereits projektirten Reisen, zu denen eine noch nicht erwähnte nach Colpach in Luxemburg zu Munkacsy zählte, ließ er sich nicht abbringen. „Daran läßt sich nichts ändern — ich habe es versprochen", erklärte er fest und bestimmt. So ward Kissingen bis Ende August hinausgeschoben.

Nun wohnte er der Sondershäuser Versammlung bei, reiste zur Vermählungsfeier seiner Enkelin nach Bayreuth, dann nach Schloß Colpach und dann zu den Festspielen.

Seine geistige Regsamkeit blieb in all der Zeit ungeschwächt. Noten konnte er nicht mehr schreiben, — in Paris, im Mai, hatte er noch einige rhythmische Veränderungen seines „Stanislaus" notiren können: das ging nun nicht mehr. Seine Korrespondenz dagegen wurde in ihrem ganzen Umfange bis zum letzten Moment erledigt. Bezüglich ihrer bemerkte der Meister von Bayreuth aus am 3. Juli gegen Sophie Menter:

> „Zwei gefällige Sekretaire helfen mir durch Vorlesen und Briefschreiben unter meinem Diktat."

Diese beiden waren seine Schüler B. Stavenhagen und August Göllerich. Der erstere hatte die Ehre ihn nach Paris, London, auch nach Colpach zu begleiten, der letztere war ihm 1885/86 als Schüler nach Rom, Budapest, Weimar, Bayreuth gefolgt und hatte dabei des sich allmählich von selbst ergebenden Ehrenamtes mit unermüdlicher Hingabe gewartet. Schwärmerisch hing er an seinem Meister und achtete keiner Zeit, selbst nicht des Schlafes, ihm zu dienen. —

Der Meister aber hatte sich und seinen Kräften zu viel zugemuthet. Einige Zeilen an obige Schülerin, datirt 23. Juli, — wohl die letzten, die er eigenhändig geschrieben — lauten:

> „Meine elenden Augen versagen mir ihre Dienste, und ein elender gewaltiger Husten leistet mir seit mehr als 8 Tagen seine widerwärtige Gesellschaft." —

In diesem Zustand war er am 21. Juli in Bayreuth eingetroffen. Hier bezog er wieder das Parterrelokal bei der Oberförsterin Frau Fröhlig — neben „Wahnfried" — wo er noch zu R. Wagner's Zeiten, so oft er bei den Festspielen anwesend war,

domicilirt hatte. Anderntags wohnte er der Eröffnungsvorstellung der Festspiele mit „Parsifal“ bis zum Schlusse bei. Desgleichen der ersten Aufführung des „Tristan“ am 25. Juli. Er war hierbei, treu seiner Lebensgewohnheit, die unter allen Umständen die Pflicht für die Kunst in erste Linie gestellt, nicht der Warnung des Arztes gefolgt, der ihm eine Lungenentzündung vorausgesagt hatte. Wohl nahm er einen Platz in der hinteren Reihe der Loge, wo er unbemerkt ruhen konnte, auch zeigte er sich nicht in den Zwischenpausen, wie sonst.

Das aber konnte die Katastrophe nicht abhalten, die nach wenigen Tagen eintrat. Zimmer und Bett konnte er nicht mehr verlassen — die Kräfte versiegten zusehends; an Stelle des Bewußtseins trat Delirium.

Gegen die Mitternachtsstunde vom 31. Juli auf 1. August schied sein großer Geist, dessen kühner Flug der Tonkunst unseres Jahrhunderts neue Wege gezeigt, und der Idealität neue Stationen errichtet hat — schied der große Mensch, der Glanz bestrahlt ein Martyrium barg, ohne mit seinen Wunden sich zu schmücken, und ohne von dem Ziele abzuweichen, dessen Motto er dem Hauptwerk seines Lebens vorangestellt:

„Wahrheit in Liebe wirkend, lasset uns in allem wachsen an dem, der das Haupt ist, Christus.“

Nur eine kurze Spanne Zeit .... und auch die Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein war nicht mehr. Sie siechte ihm nach und folgte ihm am 9. März 1887 ins Jenseits. Der Gedenkstein ihres Grabes auf dem kleinen deutschen Friedhof des Vatikans trägt die Inschrift:

„Jenseits ist meine Hoffnung“.

Franz Liszt's sterbliche Hülle liegt auf dem allgemeinen Friedhof zu Bayreuth, dem Städtchen, wo er verstarb. Ein bescheidenes Mausoleum bezeichnet den Ort seiner letzten Ruhe.

I.

Alphabetisches Personenregister

des II/2. Bandes 1848—1886.

Abranyi, C. 240. 255. 256. 459.
Aeschylos 148.
d'Agoult, Gräfin 45.
Agthe, Frl. 58. 63.
Aibl (V.-H.) 104.
Albach, Pater 31. 399.
Alexander II. 425.
Alexandre et fils 36.
Allegri 356. 469.
Altschul, Fr. 106.
Ambros, A. W. 305. 331. 398.
Anderson, Miß 29. 425.
Andrassy, Gräfin 482.
Angelo, Michel (s. Michel A.)
Anforge, C. 478.
d'Apponyi, Grf. A. 240. 480.
Aquinus, Thomas 200. 437.
Arcadelt 356. 357. 469.
Arnold, Jouryi v. 110.
d'Artigaux, Mme. Caroline 428.
Auber 86.
Augusta, d. Kaiserin 420.
d'Augusz, A. 240.

Bach, J. Seb. 38. 95. 97. 104. 231. 232. 349 u. f. 367. 444. 469. 470
Bache, Constance 459.
—, Walter 466. 470. 483 u. f. 485.
Balde 75.
Barry, C. Ainslie 484. 485.
Bartolini 37.
Batthyanyi, Grf. Ludwig 347.
Batka, Joh. 256.
Bauer, W. 106.
Bärmann, C. 106.
Baum, Frl. 58.
Bazzini 43.
Beaulieu-Marconnay, Freih. v. 47.
Beck 63. 75.
Beethoven 15. 20. 36. 37. 38. 75. 86. 88. 92 u. f. 94. 95. 96. 97. 104. 111. 127. 142. 143. 172 u. f. 213. 231. 232 u. f. 299. 332. 335 u. f. 341. 348. 368. 398. 450. 469. 478.
Bellini, V. 86.
Belloni, G. 4. 31. 39. 429.
Bendel, Fr. 106.
Bendemann 415.
Béni, Egressy 240.
Berlioz 12. 17. 20. 36. 49. 51. 55. 69. 74—79. 80. 86. 87. 88. 89. 94. 95. 96. 120. 196. 247. 332. 339. 348. 458. 469.
Bertin, Mlle. 171.
Bessel & Co. (V.-H.) 364.
Bettina 63. 64.
Beust, Grf. 439. 473.
Bischoff, L. 66. 68.

Bismarck, Fürst 57. 461.
Blum 171.
Boisselot et fils 39.
Bondy, Josefine 107.
Bote & Bock (V.-H.) 229. 466.
Bourdillier et Co. (V.-H.) 122.
Bösendorfer 337.
Brahms, Joh. 111.
Brandes, G. 48.
Brandus, Dufour & Co. (V.-H.) 345.
Bree, H. J. J. van 358.
Breidenstein, Marie 468.
Breitkopf u. Härtel (V.-H.) 64. 71. 110. 125. 150. 174. 206. 231. 262 u. f. 333. 339. 345. 399. 465. 472.
Brendel, Franz 45. 63. 64. 66. 67. 69. 90. 99. 122. 138. 143. 152. 167. 171. 195. 197. 198. 226. 235. 305. 309. 332. 415. 423. u. f. 428. 429. 437. 441. 473.
Brichta, Dr. 291.
Brockhaus, F. A. 64.
Bronsart, H. v. 66. 90. 98. 106. 198. 339. 364. 428.
Bulyowsky, Lilla v. 43.
Bülow, H. v. 66. 69. 76. 78. 88. 94. 97. 104. 106. 111. 198. 226. 235. 240. 275. 330. 338. 342. 345. 346. 415. 428. 430. 444. 449. 450. 458. 469. 471.
—, Frau v. 44. 458. 465.
Bülow, Daniela von 465.
Bürger 360 u. f.
Busenius, s. Neumann.
Byron 127. 286.

Calame 102.
Calm-Podoska, Herr zu 10. 434.
Carmen Sylvia 470.
Catarini, Kardinal 434.
Chelard, A. H. J. B. 47.
Chenier, André 149.
Cherubini 86.
Chopin 105. 114. 347. 356.
Colonne, Ed. 484.
Constantin v. Hohenzollern-Hechingen 428. 441.
Correggio 375.
Cornelius, Peter v. 116.
—, Peter 43. 45. 47. 66. 77. 86. 98. 113. 122. 152. 197. 409. 428. 429. 430. 460.
Cossmann, B. 94.
Cotta (V.-H.) 233.
Cranach, Lucas 416.
Crémieux, Js. Ad. 121.
Cui, C. 469.

Damrosch, L. 66. 97. 198. 291. 304.
Dante 12. 13. 17 u. f. 127. 315 u. f. 344.
Dargomiyski 469.
David, König 135. 415.
—, Ferdinand 348.
Davison 133. 294. 364.
Dayas, Will. 478.
Deak 259.
Dietrich 106.
Dimmler 459.
Devrient, Em. 133.
Dingelstedt, Franz 47. 63. 64. 72. 98. 118. 130. 132 u. f. 423. 425. 460. 474.
Disraeli 121.
Donizetti 86.
Doppler, F. 244.
Dorn 86.
Dräseke, Felix 66. 152. 167. 331. 333. 360. 365. 422. 430.
Dumont, H. 405.
Dunkl 125. 255.
Dürer, Albrecht 89.

Eberwein 47. 171.
Eddy 109.
Egressy Béni 240. 246. 469.
Engelmann, J. (V.-H.) 472.
Eötvös 259.
Erkel, Franz 246. 256. 258. 469.
Ernst, Herzog v. S.-C. 85. 90. 230. 272.
—, H. W. 240.
Esterhazy. Grf. L. 240.
Eyth, Johanna 109.

Fastlinger, Frl. 63.
Ferrari, Kardinal de 437.
Festetics, Grf. Leo 240. 396.
Fichte 12.
Fischer, Karl August 109.
—, Chor-Dir. 167.
Fischhoff, Jos. 63.
Flotow, Fr. v. 54. 86.
Forberg, Rob. 232.
Formes, Karl 3.
—, Theod. 415.
Franck, Dr. H. 56.
Franciscus v. Assisi 357.
Franke 75.
Franz, Rob. 49. 66. 119. 231. 348. 357. 481.
— Joseph II. 253. 256. 482.
Freiligrath, Gisberte 107.
Friedrich, Großherz. v. Baden 95. 107.
— der Große 38.
Fritzsch (V.-H.) 470.
Fröhlich, Frau 487.
Fuhr, Lina 133.
Fuhrmann 58.
Fürstner, Ad. (V.-H.) 170. 356. 465. 466.
Friedrich, K. 107.

Gade, W. Niels 88.
Gärtner, Marie 107.
Gathy, A. 197.
Genast, Ed. 56. 60. 133.
—, Emilie 416.
Genelli 18. 20.
Gericke 331.
Gevaërt, Fr. Aug. 466.
Gille, Dr. Karl 230. 438. 467.
Girardin, Mme. Emile de 464.
Gladstone 485.
Glasenapp 52. 56.
Gluck 87. 94. 97. 282.
Goldschmidt v. 469.
Gottschalg, A. W. 107 u. f. 132. 146. 246. 351. 353. 358.
Gounod 170. 171. 469.
Göllerich, Aug. 17. 107. 259. 355. 460. 472. 477. 478. 487.
Göthe 12. 13. 48. 63. 116. 127. 128. u. f. 135 u. f. 169—197. 206. 228. 285. 290. 292. 403. 428.
Götze 47.
Grambach 75.
Grans 81.
Gregor IX. 448.
Gregorovius 467.
Grétry 87.
Gropius 18.
Grosse 98. 109. 357. 397. 428. 478.
Gutzkow 63.

Haberl, H. X. 463.
Hahn, Alb. 18.
Halévy 87.
Hallberger (V.-H.) 130.
Haller, Frl. v. 58.
Halm 131. 132.
Hanslick, Ed. 66. 73. 93. 167. 204. 261. 331. 336. 457.
Händel, G. Fr. 87. 97. 104. 442. 470.
Hänel 36.
Hartmann, L. 107.
Hase, Dr. Karl v. 356.
Haslinger 87. 135. 137. 240. 336. 399.
Haydn 38. 234. 369.
Hebbel, Fr. 359.
Heckenast 122.
Hegel 12. 124. 317.
Heine, H. 23.
Heinze, Gust. (V.-H.) 244. 342.
Henselt, Ad. 232. 345.
Herbeck, Joh. 97. 149. 167. 232. 400. 423. 459. 469.
Herder 63. 128. 135. 146 u. f. 157—168. 228. 416.
Hettstedt 63.
Heynald, Kardinal 464.
Hiller, Ferd. 66. 68. 80. 89. 98.
Hinze, Br. (V.-H.) 95.
Hoffbauer, K. 459.
Hoffmann v. Fallersleben 43.
Hofmeister, Fr. (V.-H.) 356.
Höfer 58. 63. 75.
Hohenlohe, Fürstin Marie 4. 428.
—, Fürst Const. 425.

Hohenlohe, Kardinal 353. 354. 435. 440. 482.
Halländer 459.
Holbein 343.
Holle, J. (V.-H.) 233.
Hoplit, s. R. Pohl.
Hoven, v. 86.
Hugo, V. 23. 127. 262 u. f. 273 u. f. 304. 464.
Humboldt, v. Al. 116. 415.
Hummel, Nep. 232. 481.
Hundt, Aline 107.

Jaëll-Trautmann, Marie 170. 471.
Jaffé, M. 63.
Jahn, Otto 66.
Janin, J. 63.
Ibsen, Henrik 182.
Jensen, Adolf 107.
Innocenz IV., Pabst 459.
Joachim, Jos. 84, 94. 95, 240.
Jókai, Moritz 360, 364.
Joseffy, Raf. 477.
Iwanowsky, Peter 7.
—, Pauline, 7.

Kahnt, C. F. (V.-H.) 130. 136. 137. 145. 157. 229. 255. 351. 353. 400. 408—9. 415—20. 457.
Káldy, J. 238. 247.
Kant, Em. 124.
Karl Alexander, G.-H. v. S. 42. 72. 98. 117 u. f. 229. 429. 438. 446. 476.
— August, G.-H. v. S. 197. 229. 427.
— Friedrich, G.-H. v. S. 130.
Kastner, J. G. 344.
—, Rosa 107.
Kaulbach, Wilh. v. 10. 172. 253. 263. 268. 269. 272.
—, Frau 269.
Kellermann, Berth. 198.
Kempe, Friedr. 95.
Kistner. Fr. (V.-H.) 24. 27. 71. 231. 246. 346. 470.
Klindworth, Karl 104. 107. 198
Kitzinger, F. 358.
Knopp 75.
Koczakowski, Ant. 346.
Köhler, L. 66. 98. 226. 422. 423.
Kölcsey 246.
Körner, G. W. (V.-H.) 351. 353—54.
Kreling, A. 172.
Kuhnt, F. (V.-H.) 95.
Kulke, Ed. 167.
Kullak, Theod. 346.
Kühmstedt, Fr. 87.
Kühn, T. F. A. (V.-H.) 130. 137. 229. 354.
Kühne, G. 66.

Lachner, Frz. 56. 66. 96.
Lagye, M. 459.
La Mara 113. 398. 422.
Lamartine 123. 127. 304 u. f.
Lamennais 123. 366.
de Lange, S. 109.
Lassen, Ed. 47. 78. 97. 428. 469.
Lasso, Orlando 356.
Laub 94.
Laurencin, Graf 66. 430.
Lebert, S. 234.
Lebert und Stark 234. 470.
Leede, C. F. (V.-H.) 364.
Leitert, Georg 477.
Lenau, N. 169. 170. 198—203. 255.
Leßmann, Otto 97. 469.
Levi, Hof.-KM. 459.
Licht, H. (V.-H.) 229. 347.
Lichnowsky, Fürst Felix 6. 30.
Liebig 10.
Linange, Ch. de 346.
Lindpaintner 171.
Liszt, Blandine 408, 430.
—, Cosima 428.
—, Daniel 408.
—, Eduard 30. 132. 167. 305. 333. 337. 346. 397. 422. 427. 430. 436. 480.
—, Dr. Franz v. 482.
—, Mme 408.
Littleton, H. 485.

Litolff, H. 77. 89. 171. 346.
Livius T. 9.
Lobe, J. C. 63.
Loën, Freih. v. 474.
Louis, Philippe 74.
Longfellow, 242. 464.
Löwy 305. 347. 397.
Lucca, de, Kardinal 434.
Ludwig II., 118, 459.
—, Herm. (J. von. Jan) 345.
Luther, Dr. M. 230.
Lübke, W. 343.
Lüttichau, Freih. v. 54.
Lützow, C. Fr. A. v. 343.
Lynen 485.

Mackenzie 485.
Maltiz, v. 40.
Manganelli (V.-H.) 352. 463.
Mangold, Kammerherr v. 57.
Manns 485.
Manz & Co. (V.-H.) 379.
Maria Paulowna, G.-H. v. S.-W. 29. 31 u. f. 42. 54. 70. 130. 309. 347. 425.
Marx, B. 87.
Mason, W. 107.
Maximilian, Kaiser von Mexiko 399. 471.
Mehlig, Anna 477.
Meißner, A. 468.
Mendelssohn 48. 56. 87. 94. 95. 97. 231. 442.
Menter, Sophie 336 u. f. 342. 487.
Merode, Mgre 440.
Mertel 458.
Merseburger (V.-H.) 110.
Meser, C. F. (V.-H.) 171.
Meyendorff, Olga Baronin v. 472. 476.
Meyer 70.
Meyerbeer 53. 54. 55. 62. 68. 80. 87. 88. 95. 131. 346. 351. 469.
Meyerhofer 75.
Michel Angelo 127. 344.
Milde, Feodor v. 58. 60. 70. 75. 420. 458.
—, Rosa v. 43. 70. 75.
Mildner 330.
Mirus, Dr. A. 482.
Montégut 48.
Montefiore, Abr. 121.
Mosonyi 258.
Mottl, Felix 97. 198.
Mouckhanoff, Frau v. 466. 470.
Mozart 37. 38. 87. 89. 95. 114. 172. 231—32. 469.
Munkaczy 240. 487.
Müller, Franz 66.
Müller-Hartung 97. 354. 458.

Napoleon III. 397.
Naumann, Dr. 468.
Nélisoff, N. 107.
Neumann, W. 75.
Nicolai, A. 87. 88. 232. 356.
Nicolaus I., Kaiser von Rußland 9. 28. 31 u. f. 35. 425.
Nikisch 97. 198.
Nöhring, C. (V.-H.) 226.

Ogtrop, P. A. L. van 358.
Ollivier, Emil 408. 430.
Orczy, Fery 240.
Orgagna, Andreas 343 u. f.
d'Ortigue 397.
Otto, Louise 66. 80.
Overbeck 463.

Palestrina 328. 371.
Paterfi de Frossombroni, Mme 8. 44.
Pätsch, Herr 63. 70.
—, Frl. 70.
Pauline v. Sachsen, Prinzess. 229.
Peters, C. F. (V.-H.) 231. 351. 356.
Petöfi, Alex. 255. 259. 467.
Pflughaupt, Rob. 107.
—, Sophie 107.
Pickel, Auguste 426. 439.
Pieske, Gottfried 304.
Pierson, H. 171.
Pius IX., Papst 371. 433 u. f. 437. 439.
Podmaniczki, Fr. 256.

Pohl, Richard 21. 37. 66. 76. 78. 95. 97. 109. 148 u. f. 157 u. f. 171. 197. 274. 335. 355. 399. 400. 428.
Pohl-Eith, Johanna 416.
Porges, Heinr. 66.
Podoska, Herr zu Calm 10. 434.
—, Pauline 7.
Preller 43. 157.
Pruckner, Dionys 107. 269. 336.

Radziwill, Fürst 171.
Rafael 127. 355.
Raff, Joachim 43. 45. 63. 86. 88. 89. 94. 125. 424.
Ramann, L. 13. 66. 110. 154. 174. 419. 476. 481.
Ramann-Volkmann 355.
Ranke, Josef 43.
Ratzenberger, Theod. 107.
Rauch 116.
Reclam, Ph. (V.-H.) 477.
Reimann, H. 349.
Reißiger 171.
Reiter (M.-D.) 96.
Rémenyi 259.
Remmert, Martha 345.
Rennebaum, Auguste 204.
Reubke, Jul. 107 u. f.
Reuß, Ed. 345.
Reviczki, Gräfin Sidonie 240. 245.
Rhode, P. (V.-H.) 110.
Richter, Hans 97.
Riccius, A. F. 75.
Riedel, Carl 66. 100. 168. 459.
Riese, Clara 107.
Rieter-Biedermann (V.-H.) 354.
Rietschel 37. 43.
Rietz, Jul. 66.
Ritter, Alex. 63. 66. 94. 428.
Ritter-Wagner, Francisca siehe Wagner.
Roquette, Otto v. 43. 446. 448.
Rossini, 9. 87. 357.
Rósfavölgyi & Co. (V.-H.) 246/47. 258/59. 465.
Rubinstein, Ant. 86. 88. 89. 337. 352. 457. 469. 470.
Rubinstein, Nic. 342.
Rückert, Fr. 454.
Rühl 459.

Sabinin, Martha v. 107.
Sagittarius (s. H. Schütz).
Saint-Beuve 123.
Saint-Saëns, 170. 469. 483
Salomon 86. 89.
Sander (Leuckart, V.-H.) 77.
Schaab, Rob. 353.
Schaller 63. 146.
Scheffel, Victor 229.
Scheffer, Ary 37. 38. 136 u. f. 197
Schelling 12. 116.
Scheman, L. 118.
Schiller, Fr. v. 128. 130. 135 u. 138—143. 169. 206—227. 228. 263. 309. 428.
Schindler, A. 82. 108.
—, T. J. (V.-H.) 346.
Schlesinger, M. (V.-H.) 53. 77. 131. 230/31. 232. 240. 246. 342. 351.
Schmalhausen, Lina 170. 486.
Schmeißer 75.
Schmid & Günther (V.-H.) 110.
Schmidt, G. 85.
—, Julian 52. 63. 66.
Schneider, 58.
—, Fr. 95.
Schober, v. 30. 130.
Schopenhauer, 124.
Schott's Söhne (V.-H.) 71. 235. 240. 338. 357. 466. 471.
Schöll, Karl 130.
Schreiber, Fr. (V.-H.) 107. 232. 342. 347.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 53.
Schubert, Fr. 86. 89. 97. 231/32 u. f. 342. 347. 469.
Schuberth, Jul., & Co. (V.-H.) 45. 108. 129. 169. 170. 230/231. 246. 346. 353. 356 u. f. 365. 417. 453. 464.
Schuegraf, K. 459.
Schulz 58.
Schumann, Clara 82 u. f. 231.
—, Rob. 36. 53. 80—84. 88. 89.

97. 119. 124. 171. 231. 339. 348. 359 u. f. 469.
Schütz, H. (Sagittarius) 204. 258.
Schwanthaler 37.
Schwind, Moritz 446. 450.
Scribe 55.
Seebach, Marie 133. 364.
Senff, B. (B.-H.) 239. 346.
Seifriz, Max 66. 97. 198.
Seraſſi, Abbate Pierantonio 290.
Shakeſpeare, W. 127. 144. 292 u. f.
Shukowsky, A. 9.
Siegel, C. F. W. (B.-H.) 231. 341. 342. 352/53. 355.
Siloti 345.
Singer 94. 416. 430.
Sivori 43. 369.
Skraup, R. 398.
Sobolewski 86. 88. 89.
Spitta, Ph. 349.
Spohr, L. 80. 87. 170. 171.
Spontini 87.
Stark, Ingeborg 107. 346.
Stavenhagen, B. 478, 487.
Stein, Ed. 66. 90. 97. 275.
Steinacker 43.
Steinacker, Irma 477.
Steinle 39. 428. 463.
Stern, Dr. Ad. 467.
Stör 47. 88. 89.
Strachwitz, Graf 360.
Stradal, Aug. 472. 478.
Strauß, Rich. 97. 331.
Sulze, B. 354.
Sulzer, R. (B.-H.) 357.
Széchényi, Graf Emerich 246. 469.
Szitovsky, Joh. 253 u. f. 395.

Táborsky & Parſch (B.-H.) 240. 255. 258/259. 354. 364. 463. 467.
Tacitus 9.
Tardieu, Mme. 486.
Tarnowsky, Graf L. 477.
Taſſo, Torquato 286.
Tauſig, C. 45. 107. 234. 428. 430. 478.
Tegerſtröm, Hilda 107.
Teleki, Graf Ladislaus 239. 347.
Theimer, Pater 438.
Thoman, St. 478.
Thomas v. Aquin 200 437.
Thomé 132.
Tichatſchek 58.
Tisza 247.
Tolſtoy, Graf 360. 364.
Töpfer, 356. 416.
Trautwein (M. Bahn, B.-H.) 71.
Tſchaikowsky 469.
Turanyi 97.

Uhland 472.
Uhlig, Theod. 63. 65. 66.

Verdi 87. 346. 356. 469.
Vianeſi, M. 485.
Victoria, Königin v. Engl. 485.
Viol, Rud. 106 u. f.
Viſcher 104.
Vletter, de (B.-H.) 351.
Volkmann, Prof. 486.
Vörösmarty 246. 248 u.

Wagner, Richard 20. 21. 36. 38. 41. 43. 46—73. 77. 78. 84. 85. 86. 88. 89. 91. 94. 95. 118. 120. 122. 127. 136. 138. 144 u. f. 149. 166 u. f. 172 u. f. 184. 231/32. 315. 330 u. f. 332. 354. 356. 368 u. . 415. 427. 429. 443. 450. 453. 458. 465. 466. 469. 475. 478. 487.
—, Fr. Coſima 486.
Wagner-Ritter, Franciska 364.
Walbrül 62.
Wald, Ad. 109.
Walderſee, Graf v. 77.
Weber, C. M. v. 54. 87. 231 32 342.
—, J. J. (B.-H.) 130.
Wehl, Feod. 66.
Weingartner, F. 97. 331.
Weiß 58.

Weitzmann, C. F. 332. 428.
Widmann, W. 401. 405.
Widemann, Ad. 59.
Wieland 197.
Wilhelm I., Kaiser v. Deutschl. 230.
Winterberger, Alex. 107 u. f. 351.
Witt, Fr. 463.
Wittgenstein, Fürstin Carolyne v. Sayn- 3. 7—34. 35—45. 66. 69. 78. 83. 112. 124. 291. 309. 347. 353. 397. 424. 433 u. f. 479 u. f. 488.
—, Prinzessin Marie v. Sayn- 43. 332. 425.
Wittgenstein, Fürst Nicolaus v. Sayn- 10. 32. 425. 435.
—, Fürst Eugen 346.
Witzlav, Fürst 229.
Wolf, Frl. 75.
Wolzogen, Alex. v. 66. 98.

Zarembski, J. 345.
Zellner, L. A. 43. 197. 226. 379. 398.
Zerdahely, E. 239.
Zichy, Graf Géza 255. 469.
—, Graf Michael 466.
Ziegesar, Freih. v. 47.

II.

Alphabetisches Sachregister

des II/2. Bandes 1848—1886.

„Ach wenn es doch immer so bliebe" 470.
Ad nos, ad salutarem 107. 364.
A dur-Koncert L's. 90. 334. 338 u. f.
Adagio (Org.) 354.
A lelkesedés-dala 255.
Alleluja 358.
Allg. D. Musik-V. 99. 168. 198. 292. 364. 436. 440. 459. 461. 478.
A magyarok Istene 255. 467.
Am Grabe R. Wagner's 466.
An die Künstler 90. 129. 132. 137. 138. 146.
Angelus! 262. 466. 471.
Années de Pél. 348. 471.
An den h. Franciscus 463.
Andante religioso 353.
Asra 526.
Au Cyprés de Villa d'Este 470.
Ave maris stella 354. 463.
Ave Maria 463. 470.
Ave verum corpus 463.

Bach-Bearbeitungen 232. 355.
B-A-C-H-Fuge 108. 348.
Balladen 347.
Beethoven-Kantate 467.
» -Bearbeit. 23. 232. u. f.
Bénédiction de Dieu 25.
Bergsymphonie 23. 89. 263. 268. 353.
Briefe und Reden Liszt's ꝛc. 4 u. f. 30. 41. 44. 49. 64. 99. 143. 147. 148. 149. 233. 235. 257. 269. 330. 337. 368 u. f. 396. 397. 400. 406. 422. 423. 424 (Testament). 429 u. f. 437. 438. 441. 470. 480. 481. 486. 487.
—, der Fürstin W. 41. 62.
Briefwechsel zwischen Wagner u. Liszt 73.
Bunte Reihe 348.

Cantantibus organis in festa St. Caeciliae 464.
Cantico del Sol—: s. Sonnenhymnus.
Cantique d'amour 26. 109.
Capriccio alla turca 341.
»Ce qu'on entend sur la mont.«—. s. Bergsymphonie.
Chopin (Ges. Schr. Bd. I) 114. 119. 125.
„Christus" 398. 443. 453—459.
Concert pathétique 345 u. f.
Consolations 347. 355.
Crux fidelis 369 u. f. 370. 453.
Cum sancto spirito-Fuge 379.
Czárdás 259. 470.

Dante-Symphonie 19 u. f. 263. 315. 330. 353. 453.

Dante's „Göttliche Komödie" 13. 17.
Das Lied der Begeisterung 255.
Der du von dem Himmel bist 135.
Der Fischerknabe, Der Hirt, Der Alpenjäger } 137.
Der blinde Sänger 360. 364.
Des todten Dichters Liebe 360. 364.
Deutsch-nationale Bestrebungen Liszt's 50 u. f. 55. 128.
Deutscher Siegesmarsch 230.
Die Zigeuner u. ihre Musik 120 u. f. 125.
Die drei Zigeuner 255.
Dies irae 342. 344. 406. 407.
Die Macht der Musik 90.
Diorama 18. 60.
Dirigir-Principien Liszt's 49, 92 u. f. 97 u. f.
Dirigenten-Thätigkeit Liszt's 46 u. f. 69. 85 u. f. 91.
Divina Commedia 353.
Dominus conservet eum 463.

Einleitung, Fuge u. Magnificat 453.
Elisabeth-Oratorium 228. 398. 443. 453. 485.
Elegien 466. 470 u. f.
Engels-Chor 90. 129. 136. 137.
En Rêve 472.
Epimetheus-Fuge 152. 153. 154. 350.
Epithalam 470.
Ernani-Phantasie 346.
Es dur-Koncert Liszt's 89. 97. 334 u. f.
Es war ein König in Thule 135.
Euryanthe-Aufsatz 114.
Evocation à la Chap. Sixt. 356. 357.
Excelsior (Glocken zu Straßb.) 354.

Faust-Musiken 170 u. f.
— -Episoden 89. 170. 198—203.
— -Symphonie 89. 169. 170—198. 414.
Fantasie über ung. Volksmelodien 342.
Festklänge 89. 97. 309. 314.
— -Marsch nach Mot. des H. Ernst v. C. 230.
— -Vorspiel 130. 133. 351.
Fidelio-Aufsatz 114.
Fischerknabe 137.
Flieg. Holländer-Aufsatz 70. 125.
Franciscus v. Paula auf den Wogen 465.
Franz-Aufsatz 119.
— -Bearbeitungen 231.
Freudvoll und leidvoll 135. 136.
Fugenprincip L.'s 152. 154. 350 u. f
Funerailles 347.
Fünf ung. Volkslieder 258.

Gaudeamus igitur 230. 467.
Geistl. Drama 414 u. f. 443.
Ges. Schriften Liszt's 112 u. f.
Glanes 27.
Glocken des Straßb. Münster 354. 464.
Gnomenreigen 470.
Gottes ist der Orient 135.
Göthe-Fest-Album 129. 136.
— — -Marsch 129. 131.
— -Stiftung 114. 116 u. f.
Graner Festmesse 366—397. 414. 453. 484.
Großes Koncert-Solo 345 u. f.

Hamlet 263. 281. 292—299.
Harmonische Neuerungen 174. 205. 327. 361. 416. 417. 418. 463.
Harmonies poët. et relig. 347.
Harold-Aufsatz 76. 120.
Händel's Sarabande u. Chaconne 470.
Heil. Cäcilien-Legende 464.
Helge's Treu 360. 365.
Herder-Festchor 130, 131.
Heroïde funèbre 299—304.
H moll-Sonate 334. 388 u. f.
Hosannah! 357.
Hof-Kapellm.-Funktionen 42.
Huldigungsmarsch (K. Alex.) 229.
Hungaria 247—253. 263.

Ich verlor die Kraft u. d. Leben 468.
„Ideale" 128. 141. 169. 207—227.
Inno. A Maria virg. 464.
Instrumentation 142. 223.
Invocation 24.
Introitus 353.
Judenkapitel (Die Zig. u. s. w.) 122.

Kirchenmusikal. Principien 366 u. f. 398 u. f.
Klavierspiel-Reformen 101 u. f.
Koncert-Etuden 346. 470.
Kritiken, Berichte ꝛc. 73, 91, 98, 167, 197 u. f. 204. 226. 256. 331. 333. 349. 398 u. f. 415. 421. 423. 457.
Künstler-Festzug 129. 130. 132.

Lebewohl 255.
Le Crucifix 464.
Lehr-Principien 101 u. f.
Lohengrin- u. Tannh.-Aufsätze 64, 65.
Les jeux d'eaux à la Villa d'Este 471.
Les Morts 353. 355.
Les Préludes 262. 304—308.
Le Triomphe funèbre du Tasse 262. 281. 290—291. 465.
Libera me 463.
Licht, mehr Licht! 129. 136.

Magyar Király-dal 256. 467.
Marche funèbre (Maxim. I.) 471.
Marien-Garten 464.
Mazeppa 89. 263. 273—281.
Mazurka brill. 346.
Melodramatische Klavierbegl. 358 u. f.
Mephisto-Fuge 189. 350.
Mephisto-Polka 170. 471.
Mephisto-Walzer 169. 170. 203—205. 262. 466. 471.
Mignon 135.
Mihi autem adhaerere 463.
Missa choralis 399. 400 u. f.
— pro Organo 351. 352.
— quatuor voc. ad aeq. 399 u. f.
— solemnis f. Graner Festmesse.
Mosonyi-Fant. (Szep Ilonka) 258.
Mosonyi's Grabgeleit 259. 470.
Mozart-Bearb. 231. 232. 356.
—Aufsatz 114. 198.
Musik zu Halm's „Vor hund. Jahren" 131. 132.

Neue Zeitschr. f. M. 66 u. f. 99.
Nicolai's Kirchl. Fest-Ouv. 232. 356.

Offertorium 354.
— u. Benedictus 357.
„O Meer im Abendstrahl" 468.
Oratorische Musik 399. 408. 412. 442. 443. 464.
Ora pro nobis 353.
Orgelwerke 349—358.
— -Fugen 350 u. f.
— -Messe 351. 352. 465.
— -Requiem 353.
Orpheus 89. 262. 281. 282—285. 353.
Orpheus-Aufsatz 114.
O salutaris hostia 463.

Palestrina-Styl 329. 371.
Pange lingua gloriosi 200. 370.
Papst-Hymnus 354. 465.
Pater noster 15.
Phantasie (f. Fantasie).
Polonaisen 346.
Präludien f. Les Préludes.
Preludio f. Excelsior.
Programm-Musik 17 u. f. 124.
Prometheus 89. 129. 150 u. f. 263. 281.
— -Chöre 90. 135. 146. u. f. 157—168.
Propheten-Illustrationen 346.
Psalmen 135. 367. 399. 408—419.

Raff-Aufsatz 125.
Rákóczy-Marsch 247.
— nóta 353.
Reformen 46. 49—100. 115 u. f. 119.
Requiem 353. 399. 405—408. 465.
Rigoletto-Phant. 346.
Romance oubliée 471.
Rossini-Bearb. 357.

Salve Polonia 479.
Salve Regina 354. 464.
Sandkorn-Fuge 322. 350.
Sänger-Personal der 1. Tannhäuser-Aufs. zu Weimar 58.
— — der 1. Lohengrin-Aufs. zu Weimar 63.
— — der 1. Flieg. Holländer-Aufs. zu Weimar 70.
— — der 1. Benv. Cellini-Aufs. zu Weimar 75.

Scherzo u. Marsch 346.
Schiller-Festlied 130. 131.
— -Marsch (Meyerb.) 131.
Schriftsteller-Thätigkeit L's. 16. 64. 65. 70. 76. 82. 112 u. f.
Schubert-Bearb. 232. 233. 342.
Schumann-Aufsätze 82. 119.
— (Clara)-Aufsätze 82.
Sehnsuchtswalzer (Soirées de Vienne Nr. 9) 348.
Sieben Sakramente 463.
Six Chants polonais 348. 357.
Soirées de Vienne 347.
Soldaten-Lied 136.
Sonnen-Hymnus 357. 358. 464. 465.
Stanislaus-Orat. 459—461. 479.
Stoffwelt, musik. 232.
Studentenlied 135.
Styleigenthümlichkeiten u. Principien 140 u. f. 144. 145. 156. 206. 232. 339. 357. 360 u. f. 398 u. f. 443 u. f.
Sunt lacrymae rerum 471.
Sursum corda 471.

Tantum ergo 463.
Tasso 89. 100. 262. 281. 285—291.
Tell-Lieder 137.
Todtentanz 341. 342—345.
— -Literatur 340. 341 u. f.
Trauergondel 470.
Traurige Mönch 360. 361 u. f.
Trauer-Vorspiel u. -Marsch 472.
Trauer-Ode 353. 355.
Trois Etudes de Concert 346.
—Trois Valses oubliées 472.
Trovatore-Fant. 346.
Tu es Petrus 354. 463. 465.

Ueber allen Gipfeln ist Ruh' 129. 130. 135. 136.
Ungar. Bildnisse 259. 470.
Ungar. Königslied 256. 258. 467.
— Krönungs-Messe 252—255. 399. 403 u. f.
— Musik 128. 236—261.
— Märsche 246.
— Rhapsodien 239—245. 347. 470.
— Tonleiter 238 u. f. 407. 416.
— Rhythmik 238.
— Ornamentik 242.
Ungarns Gott 255. 467.

Variationen über „Weinen, Klagen" 351 u. f. 470.
Vätergruft 472.
Venezia e Napoli 348.
Verdi-Bearb. 356.
— -Phantasien 346.
Verlassen! 468. 469.
Via crucis 464.
Vogel-Predigt 464. 465.
Vom Fels zum Meer 230.
Von der Wiege bis zum Grabe 262. 466.

Wagner-Aufsätze 120.
— -Bearb. 232. 233. 356.
Waldesrauschen 470.
Wartburg-Lieder 229. 468.
Weber-Bearb. 231. 232 u. f. 342.
Weihnachtsbaum 465. 470.
Weimars Todten 90. 129. 130. 131.
— Volkslied 229. 354.
Wer nie sein Brod 135.

Zeitberichte s. Kritiken.
Zigeunerstudien 13.
Zur Trauung 355.
Zwei Festgesänge 399.
— Kirchenhymnen 354.
— Vortragsstücke 353.
Zwölf Kirchen-Chorgesänge 463.

III.

Alphabetisches Städteregister

des II/2. Bandes 1848—1886.

Aachen 90. 91. 97 u. f., 225.
Albano 482.
Amsterdam 398. 440.
Baden-Baden 459.
Ballenstedt 90. 91. 94.
Bayreuth 487.
Berdyczew 11.
Berlin 90. 198. 226. 304. 415. 459.
Breslau 91. 304.
Colpach 487.
Dresden 54. 90. 167. 330.
Düsseldorf 83.
Eilsen 309.
Eisenstadt 31.
Erfurt 91.
Frankfurt a/Main 459.
Frankfurt a/Oder 304.
Freiburg i/Br. 459
Gotha 90.
Gran 90. 395 u. f.
Hamburg 459.
Jena 90. 408.
Karlsruhe 90. 91. 95 u. f. 198. 440.
Kiew 13.
Leipzig 81. 90. 91. 168. 198. 364. 398. 408.
London 484 u. f.
Löwenberg 91. 198. 430. 459.
Magdeburg 90.
Meiningen 91. 364.
Monastyrzyska (Schloß) 8.
München 10. 198. 398. 459.
New-York 198. 291.
Odessa 15.
Oedenburg 31.
Ofen 253.
Paris 398. 440. 484.
Pest 90. 204. 258. 330. 396. 398. 440. 458. 459. 480—482.
Petersburg 9. 482.
Prag 90. 133. 330. 398.
Preßburg 258. 261.
Rom 204. 235. 291. 403. 433—484.
St. Gallen 90.
Sondershausen 90. 292. 461.
Wartburg 60. 229. 459.
Weimar 29. 32. 33—430. 438 u. f. 457. 458. 474—478.
Wien 4. 31. 90. 114. 167. 398.
Wiesbaden 198.
Woroniuce 15. 16—28.
Zwickau 91.

IV.

Chronologisches Verzeichnis

der Kompositionen der Weimar- und Komperiode Franz Liszt's von 1848 bis zum Jahre 1886.

Die Originalkompositionen sind zur Erleichterung der Übersicht fett, diejenigen mit Benutzung fremder Themen und Motive, sowie Phantasien über fremde Motive sind gesperrt gedruckt.

Zeichen und Abbreviaturen:

* bezeichnet solche Kompositionen, welche der Komponist später nochmals einer Be- und Umarbeitung unterzogen hat;

? bezeichnet Kompositionen, deren Entstehungsjahr nicht ganz genau präcisirt werden konnte.

Ch. Chorgesang.	**Kl.-Üb.** Klavierübertragung.
Kl. Klavier.	**MS.** Manuskript.
Kl.-P. Klavier-Partitur.	**Orch.** Orchester.
Kl.-St. Klavierstück.	**V.** Violine.

A. Kompositionen der Weimarperiode

1848—1861.

Komponirt im Jahr:			Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1847/48	Okt.-Febr.	Entwurf zur Dante-Symph.		II/2.	17
	„ „ „	Berg- „		„	23
	Invocation.[1]	Kl-St.	1853	„	24
	Bénédiction de Dieu.[2]	Kl.-St.	„	„	25
	Cantique d'Amour.[3]	„	„	„	26
	Glanes. (Woronince.)	Kl.-Üb.	1849	„	27

1) Ballade Ukraine (Dumka).
2) Melodies Polon.
3) Complaintes (Dumka).

---

1) »Harmonies poët. et religieuses« Nr. 1.
2) „ „ „ „ 3.
3) „ „ „ „ 10.

Komponirt im Jahr:			Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1848	(?)	***Missa quatuor voc. ad aequ.** M.-Ch.	1848 (?)	II/2.	399
		*1853 neu bearb.	1853	„	
		1870 „ „	1871	„	
„	(?)	***Lieder aus „Wilh. Tell".** Ld. m. Kl.	1848	„	137
		1) Der Fischerknabe.			
		2) Der Hirt.			
		3) Der Alpenjäger.			
		1835|36 skizzirt.			
		1848 ausgearbeitet.			
		1870 instrumentirt. Ld. mit Orch.	1871	„	137
„	(?)	***Drei Gedichte v. Göthe.** Ld. m. Kl.	1848	„	136
		1) „Über allen Gipfeln ist Ruh".			
		2) „Wer nie sein Brod".			
		3) „Freudvoll und leidvoll".			
		1859 revidirt (s. Gesammelte Lieder).			
„		**Die Macht der Musik.** Ges. u. Kl.	„	„	90
„	(?)	Hummels Septett op. 74. Kl.-Üb.	1849	II/1.	89
„		Weber's „Einsam bin ich". Kl.-Üb.	1848	II/2.	232
„		Mendelssohn's Wasserfahrt und Jägers-Abschied. Kl.-Üb.	1849	II/1.	75
„		— á 4 ms.	„	„	75
„		Schumann: Widmung. Kl.-Üb.	„	„	75
„		**Ballade** (I.) Kl.-St.	„	II/2.	347
„		**Trois grandes Etudes de Concert.** Kl.-St.	„	„	346
		1) A capriccio (Asd.).			
		2) „ „ (Fm.)			
		3) Allegro affettuoso (Desd.).			
„	(?)	**I. Klavier-Koncert** mit Orch. Part.	1857	„	335
		1853 revidirt.			
		„ „ 2 Kl.	„	„	335
„	(?)	**II. Klavier-Koncert** mit Orch. Part.	1863	„	338
		1856 / 1861 revidirt.			
		„ „ 2 Kl.	„	„	338
„		Franz Rob.: „Er ist gekommen". Kl.-Üb.	1849	„	233
1849		„ „ 3 Hefte Schilflieder. Kl.-Üb.	„	„	233
„		Wagner, R.: An den Abendstern. Kl.-Üb.	„	II/2.	71
„		—, Tannhäuser-Ouvert. Kl.-Üb.	„	„	71
„		**Drei Lieder** für eine Sopran- od. Tenorst. Lieder.	1850		
		1848 (?) 1) Hohe Liebe („In Liebesarmen").			
		„ (?) 2) Gestorben wär ich.			
		1846 3) „O Lieb".			

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
	1850 unter dem Titel „Liebesträume zu 2 H. Kl.-Üb.	1850		
	„ „ „ „ „ zu 4 H. Kl.-Üb.	„		
1849	Herzog Ernst: Jagd-Chor und Steyrer. Kl.-Üb.	1849	II/2.	
„	Beethoven: An die ferne Geliebte. Kl.-Üb.	„	„	233
„	„ 's Lieder. Kl.-Üb.	„	„	233
„	**Göthe-Fest-Marsch.** Orch.	1860	„	131
	1859 neu bearbeitet.			
„	**Fest-Album zu Göthe's 100. Geburtstag:**	1849	„	129
	Introduzione: Göthe-Fest-Marsch. Kl.-Üb.			
	1) Licht mehr Licht. M.-Chor.			
	2) Weymars Todte. Bar.			
	1842 3) Über allen Gipfeln. Solo-Quart.			
	4) Chor der Engel. (Faust). Gem.-Ch.			
	18(?) „ „ „ Fr.-Chor.	187?		
„	**Tasso.** Lamento e Tironfo. Orch.	1856	„	285
	„ „ „ 2 Kl.	„		
„ (?)	**Consolations.** Kl.-St.	1850	„	347
	1) Andante con moto.			
	2) Un poco più mosso.			
	3) Lento placido.			
	4) Quasi Adagio.			
	5) Andantino.			
	6) Allegretto sempre cant.			
	1866 Nr. 4. Orgel.	1867	„	
„	Illustrations du Prophete de Meyerber. Kl.	1850	„	347
	Nr. 1. Prière. Hymne triomph. Marche du Sacre.			
	Nr. 2. Les Patineurs. Scherzo.			
	Nr. 3. Pastorale.			
	Nr. 4. (Siehe 1851).			
„	Mendelssohn's Hochzeitsmarsch und Elfenr. Kl.-Üb.	„	II/1.	75
„	**Berg-Symphonie.** Symph. Dicht. Orch.-Part.	1867	II/2.	265
	1856 „ „ f. 2 Kl.	„		
1849 50	**Héroïde funèbre.** „ Part.	1856	„	299
	1856 Revision			
	„ für 2 Kl.	„		

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1949/50	**Todten-Tanz** f. Klav. u. Orch.-Part.	1865	II/2.	343
	1839 (Pisa) skizzirt.			
	1849 bearbeitet und instrumentirt.			
	1859 revidirt.			
	„ 1859 f. 2 Kl.	„	„	
1850	**Mazeppa.** Symph. Dicht. Orch.-Part.	1856	„	273
	„ 1856 „ „ f. 2 Kl.			
„	**Funerailles.**[1]) Kl.-St.	1853	„	347
„	**Mazurka brill.** Kl.-St.	1850	„	347
„	**Grosses Koncert-Solo.** Kl.	1851	„	345
	1865 neu bearb. (Concert pathétique) 2 Kl.	1866	„	
	1877 mit Zusätzen von H. v. Bülow 2 Kl.	1877	„	
„	**Fest-Chor** z. Enthüll. d. **Herder**-Denkmals. Chor.	1850	„	130
„	***Prometheus.** Symph. Dicht. Part.	1856	„	150
	1855 neu bearbeitet.			
„	***Chöre zu Herder's Enfesselt. Prometheus.**			157
	1855/56 neu bearb. autograph. Part.	1861		
	gestochen: „	1870		
	1861: Schnitterchor. Kl.-Üb. zu 2 H.	1861	„	
	„ „ „ „ 4 „			
1851	**2 Polonaises.** Kl.	1852	„	346
	Nr. 1. Moderato. Esd.			
	Nr. 2. Allegro pomposo. Ed.			
„	***Festklänge.** Symph. Dicht. Part.	1856	„	309
	1856 neu bearb. f. 2 Kl.			
„	**Phantasie u. Fuge** über: Ad nos, ad salutarem undam (Nr. 4 der Meyerbeer-Illust.). Org.	1852	„	351
„	David's „Bunte Reihe". Kl.-Üb.	1851	„	348
	1) Allegro.			
	2) Bolero.			
	3) Capriccio.			
	4) Elegie.			
	5) Erinnerung.			
	6) Etude.			
	7) Gondellied.			
	8) Impromptu.			
	9) Im Sturm.			
	10) In russischer Weise.			
	11) Intermezzo.			
	12) Kinderlied.			

1) Harmonies poët. et relig. Nr. 7.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
	13) Lied.			
	14) Marsch.			
	15) Mazurka.			
	16) Menuett.			
	17) Romanze.			
	18) Scherzo.			
	19) Serenade.			
	20) Tanz.			
	21) Tarantelle.			
	22) Toccata.			
	23) Ungarisch.			
1851-53	Ungarische Rhapsodien Nr. 1—15. Kl. in gegenwärtiger Gestalt. „ 1—2	1851	II/2.	241
	„ 3—7	1854	„	
	„ 8—10	1853	„	
	„ 11—15.	1854	„	
„	**3 Caprices-Valses.** (Neu bearb.). Kl.	1852	„	
	1) Valse de Bravoure.			
	1835 Gr. Valse di Bravura. Op. 6.		I.	407
	2) Valse mélancolique.			
	1839 (?) erste Ausgabe. Deux feuilles d'Album Nr. 1.		II|1.	144
	3) Valse de Concert.			
	1842 Valse a capriccio sur deux motifs etc.		II|1.	178
1852	Soirées de Vienne d'après Schubert. Kl.		II/2.	347
	1846 skizzirt.			
	Nr. 1—5.	1852	„	
	„ 6—9.	1853	„	
„	Rossini's 1) Air du Stabat mater. Kl.-Üb. 2) La Charité. Kl.-Üb. (Deux Transcr. d'après Rossini.)	1852	„	
	1862. Nr. 1 übertr. für Pos. u. Orgel.	1870	„	
„	Nicolai's kirchl. Fest-Ouvert. über d. Choral „Ein feste Burg". Org.-Üb.	1852	„	234
„	Wagner: Zwei Stücke ꝛc. Kl.-Üb. 1) Einzug der Gäste auf Wartb. 2) Elsa's Brautzug ꝛc.	1853	„	71
„	Aus R. W's. Lohengrin. Kl.-Üb. 1) Festsp. u. Brautlied. 2) Elsa's Traum u. L.'s Verweis.	1854	„	71
„	Liszt (Beethoven): Capriccio alla turca bearb. f. Klav. u. Orch. (1846/47. 1. Ausgabe für Klavier.)	1863 (?)	II/1	284
„	**Harmonies poët. et relig.** Kl.	1853	II/2	347
	1847. Nr. 1. Invocation.		„	

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1846.	Nr. 2. Ave Maria. Kl.-Üb.		II/1	282
1847.	„ 3. Bénédiction de Dieu.		„	25
1834.	„ 4. Pensée des Morts.		I	212
1846.	„ 5. Pater noster. Kl.-Üb.		II/1	282
1844.	„ 6. Hymne de l'enfant. Kl.-Üb.			238
1850.	„ 7. Funerailles.		II/2	347
1848.	„ 8. Miserere d'après Palestrina. Kl.-Üb.			
?	„ 9. Andante lagrimoso.			
1847.	„10. Cantique d'Amour.		II/2	26
1856.	„ Harfen-Üb.	MS.	„	109
1852	**Valse impromptu.** Kl.	1853	II/1	189
	(1843. Skizze.)		„	189
1852/53	Weber's Pol. brill. op. 72. Kl. u. Orch.	1853	II/2	234
1853	Rákóczy-Marsch, symph. bearb. Part.	1871	„	249
	1870 revidirt.			
	„ „ „ Kl. zu 2 H.	„	„	
	„ „ „ „ „ 4 „	„	„	
(Juni)	**Huldigungs-Marsch** (Alexander-). Part.	1858	„	231
	„ „ Kl.-Üb.	„	„	
	1863 rev. neue Ausg. Part.	1863		
„	**Gr. Sonate.** Hmoll. Kl.	1854	„	339
„	**II. Ballade.** Kl.	„	„	347
1853	**An die Künstler** f. M.-Chor u. Orch. Part.	1858	„	138
	*1853 M.-Chor mit Harmoniemusik. Autogr.	1853		
	1857 neu bearb. mit Orch. Gestoch. Part.	1858		
	1858. „ „ Kl.-Üb.	1858	„	
„	Capriccio alla turca für Kl. u. Orch. Part.	1865	„	
	1846/47 für Kl. (siehe I. Bd. S. 289).			
„	Beethoven's IX. Symphonie. Kl.-Üb. 2 Kl. zu 4 H.	1853	„	237
„	Raff: „König Alfred". Andante fin. u. Marsch. Kl.-Üb.	1854	„	
1853/54	**Eine Faust-Symphonie.** Part.	1861	„	170
	1853/54: Faust. Gretchen. Mephisto.			
	1857: Schlußchor.			
	„ die ganze Symph. revid.			
	1857 „ 2 Kl. zu 4 H.	1859	„	
	1874 Gretchen-Satz. Kl.-Üb. zu 2 H.	1875	„	
1854	**Berceuse.** (Skizze.) Kl.	1854[1]	„	
	1863: Neubearbeitung. „	1865[2]	„	

1) Im Vermählungs-Album (Elisabeth-) der Kaiserin von Österreich.
2) Edirt: Gust. Heinze (z. B. C. F. Peters).

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
„	**Orpheus.** Symph. Dicht. Orch.-Part.	1856	II 2	281
	„ „ „ für 2 Kl.	„		
	„ Kl. 2 h.			
	„ Org.			
„ ?	**Scherzo u. Marsch.** Kl.	1854	„	347
„	Berlioz: Bénédiction et Serment. Kl.-Üb.	1854	I	290
„	**Soldaten-Lied.**[1]) M.-Chor.	1861	I	142
„	**Les Préludes.** Symph. Dicht. Orch.-Part.	1856	II/2	304
	„ „ „ für 2 Kl.	„	„	
„	**Années de Pélerinage.** (I.) Suisse. Kl.	1855	I	393
	1835/36. Nr. 1. Chapelle de Guill. Tell.			
	2. Au lac de Wallenst.			
	3. Pastorale.			
	4. Au Bord d'une source.			
	5. Orage.			
	6. Vallée d'Obermann.			
	7. Eglogue.			
	8. Le Mal du pays.			
	9. Les cloches de Genève.			
(Juli)	**Hungaria.** Symph. Dicht. Part.	1857	II 2	249
	1846? skizzirt.			
	1848 bearb.			
	1856 revidirt.			
	1856. für 2 Kl.	„	„	
(Nov.)	**Vereinslied.**[2]) M.-Ch.	1861	„	
1854/55	**B-A-C-H-Fuge.** Orgel.	1855[3])	„	351
	„	1859[4])	„	
	1870. 2. umgearb. Ausgabe. Orgel.	1870	„	
	„ „ Klav.	1871	„	
1855	**Missa solemnis** (Grauer). Part.	1856[5])	„	366
(März—	für Soli, Ch. u. Orch. „	1860[6])	„	
Mai)	„ „ Kl.-Ausg.	1874 ?	„	
Mai—	**Dante-Symphonie.** Part.	1858	„	314
Juni)	„ „ f. 2 Kl.	1859	„	

1) Nr. 7 der Sammlung „für Männergesang".
2) Nr. 1 „ „ „ „
3) Edirt: de Bletter, Rotterdam.
4) „ Schuberth & Co.
5) Edirt: k. k. öster. Staatsdruckerei.
6) „ Schuberth & Co.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
(August	**13. Psalm** für Tenor-Sol., Ch. u. Orch. Part.	1865	II/2	408
	1855: erste Fassung. 1861/62: Neu bearb.			
	1862. „ „ Kl.-Ausz.	1878	„	
1856	**137. Psalm** für eine S.-St., Fr.-Ch. ꝛc.	1864	„	415
	1856: Skizze. 1859: Bearb. 1862 (Rom): abermalige Bearb.			
„	**Die Seeligkeiten** f. Ch., Bar. u. Org. (s. Orat. „Christus" Part.	1861	„	420
„ (?)	Schubert: Gr. Pianof. (Cdur) symph. bearb. f. Kl. u. Orch. Part.	1857	„	234
„	Liszt: Cantique d'amour. Harf.-Üb.	MS.[1]	„	109
1856/57	**Die Hunnenschlacht.** Symph. Dicht. Part.	1861	„	268
	1857. „ „ f. 2 Kl.	„	„	
1857	**Die Ideale.** Symph. Dicht. Part.	1859	„	206
	„ „ „ 2 Kl.	„	„	
„	**Fest-Vorspiel** f. gr. Orch. Part.	1858	„	133
	„ Kl.-Üb.	1857[2]	„	
„ (?)	**Lenore.** Ballade (Bürger). Deklamation mit melodr. Kl.-Begleit.	1860	„	360
„	**Vom Fels zum Meer.** Deutscher Sieges-Marsch f. gr. Orch. Part.	1865	„	232
	1865. „ „ Kl.-Üb. zu 2 H.	„	„	
„	**Weimars Volkslied.** 4stimm. M.-Ch.	1858	„	231
	„ „ M.-Ch. u. Orch.	„	„	
	„ „ „ u. Kl.	„	„	
	„ „ „ u. Org.	MS.[3]	„	
	1865. „ Harmonium oder Org.-Üb.	1873	„	355
„ (?)	Wagner: Chor d. jüngern Pilger. Kl.-Üb.	1864	„	
	1863: 2. Bearb. Org.-Üb.	1863	„	
	„ „ Kl.- „	„	„	
1857/58	Beethoven: Revision der Kammermusik (10 Bde.).	1857/58	„	235
	„ „ der Messen Cdur u. Ddur. Kl.-Ausg.			

1) Im Besitz Dr. R. Pohl's.
2) In der Sammlung: „Das Pianoforte" I. Heft (Hallberger, Stuttgart).
3) Im Besitz A. W. Gottschalg's.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1858	**Années de Pélerinage** (II) Italie. Kl.	1858	I.	
	1838/39. 1) Sposalizio.		„	528
	1883. „ für Orgel.			
	2) Il Penseroso.		„	529
	3) Canzonetta del Salv. Rosa		„	538
	4—6) Tre Sonetti del Petrarca.		„	539
	7) Après une lecture de Dante.		„	462
„	**I. u. II. Bild zur h. Elisabeth** (s. 1861/62).			
„	**Hamlet.** Symph. Dicht. Part.	1861	II/2.	292
	„ „ „ für 2 Kl.	„	„	
„	**Festgesang** zur Eröffnung d. X. Lehrerversammlung. M.-Ch. mit Org.	1859		
1858/59	**Zwei Episoden aus Lenau's Faust** f. Orch. Part.	1862	„	198
	1) Der nächtliche Zug.			
	2) Der Tanz in d. Dorfschenke.			
	1860(?) Nr. 1. Kl. zu 2 H.	1863		
	„ „ „ 4 H.	„		
	Nr. 2. „ „ 2 „	„		
	„ „ „ 4 „	„		
„	Chopin: Six Chants polon. Kl.-Üb.	1860	„	348
	1) Mädchens Wunsch.			
	2) Frühling.			
	3) Das Ringlein.			
	4) Bacchanal.			
	5) Meine Freuden.			
	6) Heimkehr.			
1858—60	Ungar. Rhapsodien instrumentirt vom Komponisten u. Doppler. Part.	1874/75	„	247
	Nr. 1 in F. (H. v. Bülow gewidm.)			
	2 in D. (Joachim „)			
	3 in D. (Graf A. Apponyi „)			
	4 in D u. G. (Grf. L. Teleky „)			
	5 in E. (Gräfin Sidonie Reviszky gewidmet).			
	1860. 6 Pester Carneval (Ernst gewidm.)			
	„ (?) „ „ Trio f. Kl. u. Str.-Instr.	1892	„	
	1874/75: Nr. 1—6 neu bearb. u. revidirt			
	1874/75. Nr. 1—6 bearbeitet f. Kl. zu 4 H.	1875	„	

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1859	Schubert-Märsche instrumentirt.	1871	II/2.	234
	1859. Nr. 1) Vivace.			
	„ 2) Trauer-,			
	1860. 3) Reiter-,			
	„ 4) Ungar. Marsch.			
	„ (?) 1—4 f. Kl. zu 4 H.	1880		
„	**Festlied zu Schiller's Jubelfeier**[1]) für Bar.-Solo u. M.-Ch.	1861	„	131
„	**Künstler.Festzug** do. für Orch. Part.	1860	„	132
	„ „ Kl. zu 2 H.	1861		
	„ „ „ „ 4 „	„		
„	Meyerbeer: Schiller-Marsch. Kl.-Üb.	1859	„	131
„	Rigoletto-Fant. / Ernani- „ / Troubadour- „ } Verdi. Kl.	1860	„	347
„	Dräseke: Helge's Treue für Dekl. mit melodr. Kl.-Begl.	1874	„	365
	1873 revidirt.			
	1874 bearb. Kl.-Üb.	„		
	Musik zu Halm's: „Vor 100 Jahren".	MS.		
	Meyerbeer: Schiller-Marsch. Kl.Üb.	1859	„	131
„	**Morgenlied**[2]). 3stimmiger Kinder-Ch.	1859		
„	**23. Psalm** für Tenor ꝛc., Harfe, Org. Part.	1864	„	416
	1862 (Rom): nochmals bearb.			
„	**Missa choralis** (quatuor vocum concin. org.) Part.	1869	„	400
	1859: Entwurf.			
	1862 (Rom): bearb.			
	1865 („): abermals bearb.			
„	Bach, J. Seb.: „Weinen, Klagen" (Präludium). Kl.-Üb.	1863		
1859	*Lassen: „Löse, Himmel, meine Seele". Kl.-Üb.	1865		
	1872: Neubearbeitung.	1872		
„	*Lassen: Zwei Lieder.	1865		
	1) Ich weil in tiefer Einsamkeit.			
	2) „Löse, Himmel, meine Seele".			
	1872 Neu bearb.	1872		
„ (?)	Field, John: Revision der Nocturnes. Nr. 1—10 der Ausgabe »Dix-huit Noct«.[3]).	1859		

1) Nr. 11 der Sammlung: „für Männergesang".

2) In einer Liedersammlung für Mädchenschulen, herausgegeben von A. W. Gottschalg, (Böhlau, Weimar).

1) Irrthümlich bezeichnet das Titelblatt dieser Sammlung die Achtzehn Noct. mit: »révue« par François Liszt.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1859/60	**Gesammelte Lieder.** 1.—7. Heft mit Kl.-Begl.	1860		
	1. Heft Nr. 1—6 (**Göthe**-Heft)			
	*1841 Mignon.		II/1.	133
	* „ Es war ein König in Thule.		II/2.	135
	„ Der du von dem Himmel bist.			
	1848 Freudvoll und leidvoll.		„	136
	„ Wer nie sein Brod (E moll).			
	„ Über allen Gipfeln ist Ruh.			
	2. Heft Nr. 7—9 (**Schiller**-Heft)	„	„	137
	1835/36 (?) Der Fischerknabe.			
	Der Hirt.		„	„
	Der Alpenjäger.			
	3. Heft Nr. 10—16 (**Heine**-Heft)			
	1841 Die Loreley.		II/1.	130
	„ Am Rhein im schönen Strome.		„	135
	1842 Vergiftet sind meine Lieder.		„	138
	1843 Du bist wie eine Blume.			
	Anfangs wollt ich fast verzagen.			
	1843 Morgens steh' ich auf und frage —			
	Ein Fichtenbaum steht einsam.			
	4. Heft Nr. 17—20 (**V. Hugo**-Heft)	„		
	1841/42 Comment disaient-ils.		II/1.	137
	„ O quand je dors.			„
	„ S'il est un charmant gazon.			„
	„ Enfant, si j'etais Roi.			„
	5. Heft Nr. 21—27 (Verschiedene Dichter)	„		
	1842(?) Es rauschen die Winde (Rellstab).			
	Wo weilt er?			
	Nimm' einen Strahl der Sonne.			
	Schwebe, schwebe, blaues Auge. (Dingelstedt).			
	Die Vätergruft (Uhland).			
	1886 „ Die Begleitung instrumentirt.	MS.?		
	1839 Angiolin (Cesare Bocella).		I	534
	Kling' leise, mein Lied (Nordmann).			
	6. Heft Nr. 28—34 (Verschiedene Dichter)	„		
	Es muß ein Wunderbares sein (Redwitz).			
	Mutter Gottes-Sträußlein (Müller).			
	„ Nr. 1. Veilchen.			
	Nr. 2. Schlüsselblume.			
	1855 Laßt mich ruhen (Hoffm. v. Fall.) [1]			
	„ Wie singt die Lerche so schön („ „)			
	1857 In Liebeslust („ „)			

1) Komponirt als Beitrag zu Schad's Musenalmanach — 1856.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
	1844 Ich möchte hingehen (Herwegh.		II/1.	238
1859/60	7. Heft Nr. 35—43 (Verschied. Dichter).	1861		
	1843 Nonnenwerth. (Lichnowsky.)		I/1.	139
	185(?) Jugendglück. (R. Pohl.)			
	185(?) Wieder möcht' ich dir begegnen. (Cornelius.)			
	Blume und Duft. (Hebbel.)			
	1857 Ich liebe Dich. (Rückert.)			
	Die stille Wasserrose. (Geibel.)			
	Wer nie sein Brod. (Göthe.)			
	1860 Ich scheide.[1] (Hoffmann v. Fall.			
	„ Die drei Zigeuner. (Lenau.)			
	„ „ „ „ m. Orch.	1872	II/2.	255
	8. Heft Nr. 44—55.	1879	II/2.	
	*1846 Lebe wohl! (Isten veled!)			
	1877 „ „			
	*1842 Was Liebe sei. (Ch. v. Hagn.			
	1880 „ „ „			
	*1842 Die todte Nachtigall (Rh. Kaufmann).			
	1880 „ „ „			
	*1843 „Bist du!" (Mild wie ein Lufth.) (Fürst Metchersky.)			
	1880 „ „ „ „ „ „			
	1878(?) Gebet. (Bodenstedt.)			
	„ Einst. „			
	„ (?) An Edlitam.„			
	? „Und sprich." (Rüdiger v. Biedeleben.			
	Die Fischerstochter. (Graf C. Coronini.			
	1877 Sei still. (Frau v. Schorn.)			
	? Der Glückliche. (Wilbrand.)			
	Ihr Glocken von Marling. (?)			
1860	Festmarsch nach Melodien von E. H. zu S. Orch.-Part.		II/2.	231
„	**Der 18. Psalm** f. M.-Chor, Orch. und Org. Part. 1862 (Rom) bearb.	1874	II/2.	417
	1862 Kl.-Ausz.			
	Schubert-Lieder. Begl. instrument. Part.	1863	„	234
	1) Die junge Nonne.		I.	514
	2) Gretchen am Spinnrad.			
	3) Lied der Mignon.			
	4) Erlkönig.			
	5) Der Doppelgänger.	MS.		
	6) Abschied.			

1) Für den Neu-Weimar-Verein.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1860	Liszt-Lieder. Begl. instrument. Part.	1862		
	Mignon.			
	Die Loreley.			
	1870 Die drei Zigeuner.	1871	II/2.	235
„	**Der traurige Mönch.** Ballade v. Lenau. Melodr.	1872	II/2.	361
(?)	Phantasie über ungar. Volksmel. für Kl. u. Orch. Part.	1863	„	246
„	Wagner, Spinnerlied. Kl.-Üb.	1862	„	71
	„ Rienzi-Phantasie. Kl.	1861	„	„
„	**Les Morts** (Oraison) f. Orch.	MS.	„	355
	1868 (?) bearbeitet.			
	1879 unter „Trauerode" für Org.	1887		355
	„ „ „ zu 2 u. 4 H. f. Kl.	MS.		
„	Bach, J. Seb. Einleitung u. Fuge der Motette „Ich hatte viel Bekümmernis" Org.-Üb.	1869	„	356
„	**Die drei Zigeuner.**[1]) Ges. mit Kl. Bd.	1860	„	257
	1870: die Begl. instrument. Part.	1871		
„ (?)	Berlioz: Danse des Sylphes. Kl.-Üb.	1866	I.	289
1860/61	**Für Männergesang.** 12 Chöre. M.-Ch.	1861	II/1.	108/9
1857/61	Liszt: Einleitung, Fuge u. Magnif. der Dante-Symph. Org.-Üb.	1869	II/2.	354
	„ „Orpheus", symph. Dicht. Org.-Üb.	1871	„	353
	„ Andante religioso d. Bergs. „	1869	„	354
	„ Adagio. (Consolation Nr. 4.) „	1867	„	,
1861	Gounod: Valse de l'opéra Faust. Kl.	1861		
„	Liszt: Loreley. Kl.-Üb.	„		

B. Kompositionen der römischen Periode.

(1861/62—1886.)

1861/62	**Legende von d. h. Elisabeth.** Orator. Part.	1868 (?)	II/2.	443
	1858: 1. u. 2. Bild.			
	1861 in Rom fortgesetzt.			
	1862 (August beendet).			
	1862: **Legende von d. h. Elisabeth.**			
	Orator. Kl.-Ausz.	1867		
	Drei Stücke. Kl.-Üb. zu 2 H.	1868		
	Einleitung. Kreuzritter-Marsch. Interlud.			
	Vier Stücke. Kl.-Üb. zu 4 H.	„		
	Einleitung. Kreuzritter-Marsch. Sturm. Interludium.			

1) VII. Heft der „Ges. Lieder."

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1862	Berlioz: „Pilger-Marsch." Kl.-Üb.	1866	I.	290
	(1833) verbesserte Version der L'idée fixe		I.	289
	und des Le Marche au supplice.		„	288
	Der Sonnen-Hymnus d. h. Franc. v. Assisi. (Cantico del Sole) für Bar., Chor, Org. und Orch. Part.	1880	II/2	464
	1879 revidirt.			
1862	**Hosannah!** Choral für Org. u. Posaune.	?	„	337
„	Rossini: Arie aus d. »Stabat mater«. Org.- u. Pos.-Üb.	1870	„	„
	Evocation à la Chapelle Sixtine. Instr.	MS.	„	356
	1) Allegri: Miserere; Kl.-Üb.			
	2) Mozart: Ave verum. „ „			
	1863: (Nr. 1 u. 2) „ „ Org.	1864		„
	„ (?) „ „ „ Kl. zu 2 H.	1865 (?)		
	„ „ „ „ Kl. zu 4 H.	„		
1863	**Alleluja!** Kl.-St.	„	„	358
„	Arcadelt: Ave Maria. Kl.-Üb.	„	„	3
	„ „ „ Org.-Üb.	1864	„	356
„	Chopin: Préludes op. 28, Nr. 4 und 9. Org.-Üb.	1869	„	„
„	Schumann: An den Sonnenschein ꝛc. Kl.-Üb.	1863		
„	**Ave Maria.** (Klav.-Schule v. Lebert u. Stark.) Kl.	„ [1]	„	470
„	**Zwei Koncert-Etuden.** (Klav.-Schule v. Lebert u. Stark.) Kl.	„ [2]	„	„
	1) Waldesrauschen.			
	2) Gnomenreigen.			
„	Berceuse (s. 1854).			
„	**Zwei Legenden** für Klavier.	1866	„	465
	1) Die Vogelpredigt.			
	2) Der h. Franz v. Paula auf den Wogen schreitend.			
„	**Papst-Hymnus.** (Skizze: Tu es Petrus,[3] Inno del Papa, Orat. Christus.) Org.	1864		354
	1865: „ Kl.-Üb. zu 2 H.	1865		
	„ „ Kl.-Üb. zu 4 H.			
	„ „ für Chorges. mit ital. Text. Chor.			

1) Edirt 1869 — (Separat-Ausgaben): M. Bahn (Trautwein), Berlin.
2) „ „ „ „ „ „ „ „ „
3) Kaulbach komponirte eine Zeichnung dazu. (Liszt's Briefe, II. Bd. S. 89.)

Komponirt im Jahr:			Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1863	Beethoven: Revision der Klav.-Part.	Kl.-Part.	1864 65	II/2	233
	1863 der Symphonie Nr. 1—8.				
	1864 Übertr. der Symph. Nr. 9.			„	237
	Variationen über Bach's „Weinen — klagen — sorgen — zagen" 2c. Orgel.		1864	„	351
	1859 Themenskizze für Kl.		1863		
	1870: Die Bearb. f. Klavier. Kl.		1875		
1864	**Ora pro nobis.** Litanei für Orgel.		1864	„	353
„	Mozart: Confutatis et Lacrymosa. Kl.-Üb.		1865	„	233
„	Gounod: Berceuse (La Reine de Saba). Kl.-Üb.		„		
	Lassus: Regina coeli laetare. Org.-Üb.		1869	„	356
	Liszt: Weimar's Volkslied. Org.-Üb.		1873 [1]		354
	Bach, J. Seb.: Adagio aus einer Violin-Sonate. Org.-Üb.		unedirt		
	Christus ist geboren — Nato è Christo Redentor (in 2 Versionen). Gem. Chor mit Org.		1865		
	„ „ „ M.-Chor.		„		
	„ „ „ 3 Frauenst.		„		
1865	Meyerbeer: Illustrations de l'Africaine. Kl.-Üb.		„		
	1) »O grand Saint Dominique.«				
	2) Marche indienne.				
1866	**Christus.** Oratorium. Part.		1872	„	453
	1863 I. 1) Einleitung: „Rorate coeli desuper				
	„ 2) Pastorale.				
	„ 3) Stabat mater speciosa.				
	„ 4) Hirtengesang an der Krippe.				
	„ 5) Die heil. drei Könige.				
	1856 II. 6) Die Seligkeiten.		1861		419
	? 7) Das Gebet. (Paternoster.)		1864		
	1863 8) Die Gründung der Kirche. (Tu es Petrus.)				
	„ 9) Das Wunder.				
	„ 10) Der Einzug nach Jerusalem.				
	1865 III. 11) Tristis est anima mea.				
	„ 12) Stabat mater.				
	1866 13) O filii et filiae.				
	„ 14) Resurrexit.				
„	„ „ Kl.-Ausz.				
	„ Hirtengesang. Kl.-Üb. zu 2 u. 4 H.				
	„ H. Drei Königs-Marsch. Kl.-Üb. zu 4 H.		1873		

1) Töpfer-Album.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1866/67	**Ungar. Krönungs-Messe.** Part.			403
	1868: Offertorium. Org.-Üb.	1871	II/2	354
	1869: „ „ Benedictus } Viol.-Üb. mit Org.	„	„	357
	„ Benedictus und Offert. Kl.-Üb.	„		
1867	**Ungar. Krönungs-Marsch.** Part.	„	„	246
	1870 neu bearb. „ „ „ Kl.-Üb.	„	„	
„	**Marche funèbre**[1]) auf den Tod des Kaisers Max. v. Mexiko. Kl.-St.	1883		
„	Verdi: Don Carlos — Coro di Festa — Marcia funebre. Kl.-Üb.	1868		
„	Wagner: Isoldens Liebestod. Kl.-Ü.	„		
„	Bülow, H. v.: Mazurka-Phantasie instr. Orch.-Part.	„[2]		
1867/68	**Requiem** für M.-Ges. (Soli u. Chor) u. Orgelbegleitung. Part.	1870	„	403
	„ 1884(?) für Org.	1885		353
1868	**Libera me** für M.-Ges. mit Orgelbegl. (Nr. II der Kirchen-Chor-Gesänge.[3]) Part.	1871	„	408
„	**Mihi autem adhaerere** für M.-Ges. mit Orgelbegl. (Nr. VI der Kirchen-Chor-Gesänge.) M.-Ges.	„	„	463
„	**Ave maris stella** (Nr. VII der Kirchen-Chor-Ges). Gem. Chor. }	1871	„	„
	„ „ „ „ „ M.-Chor. }			
	„ „ „ „ „ Solo mit Org.	1872		
	„ „ „ „ „ Mezzos. od. Alt.			
„	Weber, C. M. v.: Revis. u. Bearb. d. Kl.-Werke.[4]) Kl.-B.	1870	„	235
	1875: 2. Revision.	1875		
	Sonaten op. 24, 39, 49, 70.			
	1840 Koncertstück op. 79.		II/1	69
	Momento capric. op. 12.			
	Gr. Polonaise op. 21.			
	Rondo brill. op. 62.			
	Aufforderung z. Tanz op. 65.			
	Polacca brill. op. 72.			

1) Années de Pélerinage. III. Bd. Nr. 6.
2) Edirt: F. E. C. Leuckart, Breslau (jetzt Leipzig).
3) Auch als Anhang des Requiem.
4) Cotta-Ausgabe: Ausgewählte Sonaten und Solostücke von C. M. v. Weber. I. und II. Bd.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
(Nov.)	Schubert: Revis. u. Bearb. d. Kl.-Werke.[1])			
	Kl.-B.	1870	I	513
	1875: 2. Revision.	1875		
	Gounod: Les Adieux (Romeo & Jul.).			
	Kl.-Üb.	1868		
	Phantasie über Motive aus der Oper »Szep Ilonka« von Mosonyi.			
	Kl.	„	II/2	261
„ (?)	**Le Triomphe funèbre du Tasse.**			
	Epilog zur symphon. Dichtung »Tasso«.			
	Orch.-Part.	1878	„	290
	„ „ „ „ Kl.-Üb.			
	„ „ „ Kl.-B. zu 4 H.[2])			
„ (?)	Recueillement del Monumento à V. Bellini. Kl.	1868 (?)[3])		
1869	Herbeck's Tanzmomente: Kl.-B.	1870		
	Ave Maria (Nr. II der Kirchen-Chor-Ges.).			
	Gem. Ch.	1871	II/2.	463
	Sunt lacrymae rerum[4]). Kl.	1883	„	471
	I. Threnodie[5]). Kl.	„	„	„
(?)	**Inno.** A Maria Virgine. Gem. Ch. mit Org.	MS.	[6]) II/2.	464
(?)	**O sacrum convivium** für Mezzo-Sopr. u. Ch.	„		
(?)	**„Ossa arida!“** Ez. 37. M.-St.	„	[7])	
„	„ Kl.-Üb.	„		
1869/70	**Zur Saecularfeier Beethoven's.**			
	Kantate für Chor, Soli u. Orch. Part.	1870		467
	1870 „ „ „ „ „ „ Kl.-Ausz.			
	Einleitung. Andante cant. (Beethoven's Trio Op. 97.) Instr.			
1870	**„O salutaris hostia“** (Nr. III d. Kirchen-Ch.-G.). Fr.-Ch.	1871	II/2.	463
„	**„Tantum ergo“** (Nr. IV d. Kirchen-Ch.-G.). Fr.-Ch.	„	„	„
„	**„Tantum ergo“** (Nr. IV d. Kirchen-Ch.-G.). M.-Ch.	„		

1) Cotta-Ausgabe: Ausgewählte Sonaten und Solostücke, I. und II. Bd. von Fr. Schubert.

2) MS. im Besitz Aug. Göllerich's.

3) Napoli, Associazione Musicale-Industriale. Obiges Stück dürfte ein Beitrag des Meisters zu dem Monument sein, welches V. Bellini 1868 zu Catania, seiner Geburtsstadt, gesetzt wurde.

4) Années de Pélerinage. III. Bd. Nr. 5.

5) „ „ „ „ Nr. 2.

6) Nach Notizen des Herrn Göllerich. (MS. im Liszt-Museum.)

7) „ „ „ „ „ (MS. im Besitz Herrn Göllerich's.)

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1870	Dräseke, Felix: „Der Schwur im Rütli." 1. Theil. Kantate für M.-Ch. Soli u. gr. Orch. Kl.-Ausz.	MS.[1]		
„	Ungar. Geschwind-Marsch. Kl.	1872	II/2.	246
„	**Gaudeamus igit.** für Orch., M.-Ch. u. Soli. Part.	1871	II/2.	467
„	„ „ „ Kl.-Üb.	„		
„	Schubert: „Die Allmacht" für Solo-Tenor, M.-Ch. u. Orch. bearb. Part.	„	I.	515
„	**Mosonyi's Grab-Geleit.** (Mosonyi gyászenete.) Kl.	„	II/2.	261
„	Liszt: Variationen üb. Bach's „Weinen, Klagen". Kl.-Üb.	1875	„	470
1871 (?)	**Pater noster** (Nr. I d. Kirchen-Ch.-Ges.). Gem. Ch.	1871	„	463
„	(?) **O salutaris hostia.** (Nr. VIII d. Kirchen-Ch.-Ges.). Gem.-Ch.	„	„	„
„	R. Wagner: „Am stillen Herd." Kl.-B.	„		
„	**Ave verum** (Nr. V d. Kirchen-Ch.-Ges.). Gem. Ch.	„		„
„	Liszt: Schiller-Lieder, die Begl. instrum. Part.	1872		
	Liszt: Benedictus d. „U. Krön.-M." Viol. u. Orgel.	1871	„	357
	Liszt: Offertorium. Viol. u. Orgel.	„		
„	**Das Lied der Begeisterung** (A lelkesedés dala). (Deutsch. u. ungar. Text.) M.-Ch.	1882	„	258
1868/71	**Neun Kirchen-Chor-Gesänge** mit Orgelb. (Siehe 12 Kirchen-Chor-Gesänge —: 1882.)	1871		
1872	Schumann: Frühlingsnacht. Kl.-Üb.	1872		
	5 Ungarische Volkslieder (5 magyar népdal). Kl.-Üb.	1873	II/2.	261
	Epithalam zu Réminyi's Vermählung. Bl. u. Kl.	1872	„	„
	„ „ „ „ Kl.	„	„	„
1872/83(?)	**Stanislaus.** Orat. Unvollendet.	M.S.	II/2.	460
	1881 „ Psalm 129. „Aus d. Tiefe" für Baß od. Alt.	1883	„	
	1882 „ Salve Polonia. Orchest.-Interludium. Part.	„	„	

1) Manuskript im Besitz F. Dräseke's, dessen Kantate (Dichtung und Musik von ihm) bis jetzt noch nirgends eine Aufführung gefunden.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
	Salve Polonia. Orchest.-Interlud. Zu 2 H. Kl.-Üb.	1884	II/2.	
	Salve Polonia. Orchest.-Interlud. Zu 4 H. Kl.-Üb.	„	„	
1873	**Wartburg-Lieder** aus d. lyr. Festspiel: „Der Braut Willkomm!" Kl.-Ausz.	1876		229
	Einleitung u. Chor: „An Frau Minne."			
	Minnesänger-Lieder:			
	1) Wolfram v. Eschenbach (Bar.).			
	2) Heinrich v. Osterdingen. (Tenor.)			
	3) Walther v. d. Vogelweide. (Tenor.)			
	4) Der tugendhafte Schreiber. (Bar.)			
	5) Biterolf u. d. Schmied v. Ruhla.			
	6) Reimar d. Alte. (Tenor.)			
„	Beni u. Erkel „Szozat" u. „Ung. Hymnus". Kl.-B.	1874	„	248
	1875 orchestrirt. Part.	1875	„	„
„	Emerich Szécsényi's „Einleitung u. Ung. Marsch." Kl.-B.	1878		
„ (?)	**Des todten Dichters Liebe** (A holt költö szerelme). Dekl. mit Kl.	1874	„	364
1874	**Die Glocken des Strassburger Münsters** für Bar.-Solo, Ch. u. Orch. Part.	1875	„	464
„	„ „ „ „ „ „ „ Kl.-Ausz.	„		
	1875 Preludio: „Excelsior". Org.-Üb.	MS.	„	354
„ (?)	**Gebet.** An den h. Franciscus (v. Paula) für M.-St. (Soli u. Chor) mit Harmon. od. Org. u. 3 Pos. u. Pauke ad lib. (deutsch u. ung.). Part.	„	„	463
„	**I. Elegie** (En Mémoire de Mme Moukhanoff) für Klav.., Vc., Harfe u. Harmon. Part.	„	„	466
	Übertragung für Kl. u. Vl.			
	„ „ „ u. Vc.			
	„ „ „ zu 2 u. 4 H.		„	470
„	**Die heilige Cäcilie.** Legende für eine Mezzo-S.-St. mit Chor ad lib. u. Orch. (od. Pianof., Harmon. u. Harfe). Part.	1876	„	464
„	Rob. u. Clara Schumann: Lieder: Kl.-Üb.	1875		
	Weihnachtslied.			
	Die wandelnde Glocke.			

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
	Frühlings Ankunft.			
	Des Sennen Abschied.			
	Er ist's.			
	Nur wer die Sehnsucht kennt.			
	An die Thüren will ich schleichen.			
	Warum willst du andre.			
	Ich hab' in deinem Auge.			
	Geheimes Flüstern hier und dort.			
1874 (?)	**Der blinde Sänger.** Ballade von Ed. Telstov. Dekl. mit Kl.	1877	II 2.	364
„ „	„ Kl.-Üb.	„		
„	Liszt: Gretchen aus Faust. Kl.-Üb. zu 2 H.	1875		
1874 75	„ Revis. u. Bearb. d. Ung. Rhapsod. s. 1858 1860.			
„	„ Nr. 1—6 der symph. Ung. Rhapsod. Kl.-Üb. zu 4 H.	1875	I.	
1875	**Zwei Festgesänge** zur Enthüllung ꝛc. Part.	1877	II 2.	229
	1) Festgesang f. M.-Ch. mit Blasinstr.			
	2) Psalmenverse für gem. Ch., Blasinstr. u. Org.			
	H. v. Bülow. Dante-Sonett: „Wenn sie sich naht mit freundlicher Gebärde." Kl.-Üb.	1875[1]		
„	Wagner: Walhall. Kl.-Üb.	1875		
„ (?)	Zwei Kirchenhymnen: Org.-Üb.	1880	„	354
	1) Salve Regina (Gregor).			
	2) Liszt: Ave maris stella Nr. VIII der Kirchen-Ch.-Ges.			
1875 76	**Der Weihnachtsbaum.** 12 Klavierst. 1881 bearb. u. revid.	1882	„	465
	1) Psallite.			
	2) O heilige Nacht.			
	3) Die Hirten an der Krippe.			
	4) Adeste fideles.			
	5) Scherzo.			
	6) Carillon.			
	7) Schlummerlied.			
	8) Altes provençalisches Weihnachtslied.			
	9) Abendglocken.			
	10) „Ehemals."			
	11) Ungarisch.			
	12) Polnisch.			
	1881: zu 4 H.			

1) Edirt: Schlesinger'sche Musikhd., Berlin.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1876	Saint Saëns: Danse macabre. Kl.-Üb.	1876	II/2.	
„	**Via crucis.** (Kreuzes-Stationen.) Les 14 Stations de la Croix. Chor, Soli u. Orch.	MS.)[1]	„	463
	1879 im Februar revidirt.			
	1878 beendet.			
1877 (?)	**Dem Andenken Petöfi's.** Melodie. Kl.-St.	1877	„	
	II. Threnodie[2]**.** Kl.-St.	1884	„	471
	„**Sei still.**“ (Ges. Lieder. 8. Heft.)			
1877/78	**Septem Sascramenta.** Respons. für Soli u. Chor (gem. Ch.) mit Org. od. Harm. Part.	MS.	„	463
	1876 skizzirt.			
	1) Baptisma.			
	2) Confermatio.			
	3) Eucharistia.	1879[3]		
	4) Poenitentia.			
	5) Extrema unctio.			
	6) Ordo.			
	7) Matrimonium.	1879[4]		
1878	**II. Elegie** (für L. Ramann). Kl.	1878	„	470
	„ Kl. u. Vc.	„		
	„ Kl. u. Vl.	„		
„	Lassen, Ed.: Aus d. Mus. zu Hebbel's Nibelungen:			
	1) Hagen u. Kriemhild. Kl.-Üb.	1879[5]		
	2) Bechlarn. „			
	„ Göthe's Faust:	„		
	3) Osterhymne. „			
	4) Hoffest: Marsch u. „			
	5) Polonaise. „			
1878/79	**Missa pro organo** (stille Messe) für Org.	1880	„	352
1879	Liszt: Trauer-Ode. (Les Morts: 1860.) Org.-Üb.	1886	„	353
„	Verdi: Agnus Dei (aus d. Requiem).	1879	„	356
„	Tschaikowsky: Polonaise aus d. Oper »Jewgengi Onegin«. Kl.-Üb.	1880[6]		
„	Dargomijski: Tarantelle. Kl.-Üb.	„ [7]		

1) Im Besitz des Liszt Museums.
2) Années de Pélerinage. III. Bd. No. 3.
3) Autographirte Ausgabe: P. Manganelli, Rom.
4) „ „ „ „ „
5) Edirt: Jul. Hainauer zu Breslau.
6) „ D. Rahter, Hamburg.
7) „ „ „ „

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1879	**Rosario.** (Roſenkranz-Andachten.) Org. od. Harmon.	MS.		
	1864 (?) auf dem Monte Mario ſkizzirt.			
	1) Mysteria laetabilia gaudiosa.			
	2) „ dolorosa.			
	3) „ gloriosi.			
	1879 „ „ f. Ch. u. Org.	„		
„ (?)	**Quasi Cedrus!** f. Tenor, Fr.-Chor u. Harm. Part.	„		
	Händel: (Almira) Sarabande und Chaconne z. Koncertgebrauch. Kl.-B.	1880	II/2.	470
„ (?) (Rom)	**Marien-Garten.** Für Sopr., Alt, Ten. u. Org. Part.	MS.[1]		
	Beethoven: Bearb. des Esdur- und Cmoll-Koncerts für 2 Kl.	1882	„	233
„ (?)	**Verlassen!** Für eine Stimme m. Klav. Lied.	1880	„	468
1880	Rubinſtein: „Ach wenn es doch immer" Kl.-Üb.	1881	„	470
„	**Ein Übergang** (14 Takte) für die »Paraphrases«, 24 Var. ꝛc. von Borodin. Kl.	1880		
„	**II. Mephisto-Walzer.** Kl. zu 2 H.	1883	„	204
	„ „ „ „ 4 „	„		
	1881 inſtrumentirt. Part.	„		
„	**Cantantibus organis.** Antifonia ꝛc. Antiphonie zum Feſte d. h. Cäcilie. Alt-Solo, 5 ſt. Chor mit Orch. Part.	1881	„	463
	„ Kl.-Ausg.	„		
„	**Romance oubliée.** Kl.	„	„	471
	„ „ in Ausg. f. Viol. u. Kl.	„		
	„ „ „ Viola „	„		
	„ „ „ Velle. „	„		
„ (?)	**O heilige Nacht** f. Ten., Sopr. u. Org. Geſ.	1880		
„	Adalb. v. Goldſchmidt: „Liebesſcene und Fortunas Kugel" (aus „Die 7 Todſünden"). Kl.-Üb.	1881[2]		
„	**Ungarns Gott.** (A magyarok isten) für M.-Chor mit Kl.	1881/82	II/2.	255
	„ „ Bar. u. Ch.			
	„ „ zu 2, zu 4 Händen. Kl.Üb.			
	„ „ für die linke H. Kl.-Üb.			

1) Im Beſitz des Liſzt-Muſeums.
2) Edirt: Arnold Simon, Hannover.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahre:	Bd.:	Seite:
1880	**Ungarns Gott.** Cimb.	1881/82	II/2.	255
	„ „ Org.-Üb.			
	1882 für das Debreziner Musikfest instr.	MS.		
1881	Schumann, Rob.: Provenç. Minnelied. Kl.-Üb.	1882		
„	**Valse oubliée.** (Nr. 1.) Kl.	1881	II/2.	472
„	**Von der Wiege bis zum Grabe.** Symph. Dicht. Part.	1883	„	466
	„ „ „ „ Kl.-Üb. zu 2 H.			
	„ „ „ „ Kl.-Üb. zu 4 H.			
	Le Crucifix. Für Altstimme u. Kl. od. Harm. Solo-Ges.	„	„	464
„	»**Aus der Tiefe rufe ich**«. Bußpsalm 129. (Aus „Stanislaus".) Ges.-Solo u. Org.	„	„	418
	III. Mephisto-Walzer. Kl.	„	„	203
1882	**Valse oubliée** (Nr. 2). Kl.	1884	„	472
„	12 Choräle (für R. v. Keudell).			
(Budapest, (April)	**Czárdás macabre** (? obstinée?) Kl. zu 4 H.	MS.[2]		
„	**16. Ungar. Rhapsodie.** Kl.	1882	II/2.	244
	„ „ zu 4 H.	„		
„	Wagner: Feierl. Marsch zum h. Gral. Kl.-Üb.	1883	„	71
„	Lassen: Symphon. Zwischenspiel zu dem Singspiel: „Über allen Zauber" Kl.-Üb.	„[1]		
1882	Otto Leßmann: Tannhäuser-Lieder. Drei Hefte. Kl.-Üb.	1883[2]	II/2.	462
	1) Frühlingslied.			
	2) Trinklied.			
	3) Liebeslied.			
„	**Angelus:** Prière aux anges gardiens. Str.-Quartett.	1883	„	466
	„ für Klav. (s. Années de Pél. III.)	„		
„	**12 Kirchen-Chor-Gesänge** mit Orgelbegleit. Part.	1882	„	463
	(Neun edirt 1871.)			
	1871? I. Pater noster. Gem. Ch.			
	1869 II. Ave Maria. „ „			
	1870 III. O salutaris hostia. Fr.-Ch.			
	1870 IV. Tantum ergo. Fr.-Ch.			
	„ „ M.-Ch.			

1) Edirt: Jul. Hainauer.
2) „ Theodor Barth, Berlin.

Komponirt im Jahr:			Edirt im Jahr:	Bd.	Seite:
1871	V.	Ave verum. Fr.-Ch.			
1868	VI.	Mihi autem adhaerere. M.-Ch.			
1868	VII.	Ave Maris stella. Gem.-Ch.			
		„ „ „ M.-Ch.			
1871	VIII.	O salutaris hostia. Gem. Ch.			
1868	IX.	Libera me. M.-Ch.			
?	X.	Anima Christi sanctifica me. M.-Ch.			
?	XI.	Pro Papa: Tu es Petrus. M.-Ch.			
?	XII.	„ „ Dominus conservet eum. Gem. Ch.			
„	Schubert:	2. Bearb. des „Gondelfahrer".	?		
	1838:	1. „			
	III. Elegie.	Die Trauergondel. Kl.	1886	„	470
		„ „ Trio-Skizze.	MS.[2]	„	
	„O Meer im Abendstrahl".	Duett f. S. u. Alt. Duett.	1883	„	468
	„Ich verlor die Kraft u. das Leben"	f. Bar. Lied.	1883	„	„
1883	Verdi:	2. Bearb. des »Agnus Dei« (Requiem[3]). Kl.-Üb. od. Org. od. Harmonium.	1883[4]	„	
	1879.	2) Salve Maria. Kl.-Üb. od. Org. od. Harmonium.			
	1847:	erste Bearb.			
„	**Am Grabe R. Wagner's.**	Str.-O.	MS.	„	466
„	**Années de Pélerinage. III. Bd.**	Kl.	1883	„	471
	Nr. 1.	Angelus! (Prière aux anges gardiens). Kl.-Üb.			
1869	„ 2.	Aux Cypres de la Villa d'Este (1. Threnodie.) Kl.			
1877	„ 3.	„ (2. „) „			
	„ 4.	Les jeux d'eaux à la Villa d'Este. Kl.			
1869	„ 5.	Sunt lacrymae rerum. En mode hongrois. Kl.			
1867	„ 6.	Marche funèbre. Kl.			
1882?	„ 7.	»Sursum corda«. Kl.			

1) Edirt: Aug. Cranz, Hamburg.
2) Im Besitz des Liszt-Museums.
3) Mit Hinzuziehung des Tremolo-Pedals des Harmonium-Pianos.
4) Edirt: Ricordi, Mailand.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
1883	**Magyar király-dal** — Ungar. Königslied. M.-Ch. u. Orch.	1884/85	II/2	256
	„ „ Kl.-Üb.			
	„ „ Ges.-Solo.			
	„ „ Kinder-Ch.			
„	Schubert: Neubearb. mehrerer Lieder. Kl.	188? [1]	„	
„	**Kadenzen** zu Nr. 6 u. 9 der Soirées de Vienne. Kl.	? [2]	„	
„ ?	Liszt: Sposalizio (Années de Pél. II. Nr. 1). Org.-Üb.	MS.[3]		
„ ?	„ „Zur Trauung" (mit Ges. ad lib.) für Org. od. Harm.	1890	II/2.	355
	III. Mephisto-Polka. Kl.	1883	„	283
	Valse oubliée (Nr. 3). Kl.	„	„	
„	Bach, Joh. Seb.: „Nun danket alle Gott" für Org., Chor ad lib., 2 Tr., 3 Pos., Tuba u. Pke.	1884	„	356
„	**Bülow-Marsch.** Kl.	1884		
1884	**Zur Kirche.** 121. Ps., 1. Vers f. gem. Chor mit Orgel, 2 Pos. und Pauk.	MS. [4]		
„ (?)	Liszt: Requiem. Org.-Üb.	1885		354
„	**Czárdás** (Fis). Kl.	1886	„	
„ (?)	„ **obstinée.** (H.)	„		
„	**17. Ungar. Rhapsodie.**	„ [5]		
„	**18.** „ „	„		
„ (?)	**19.** „ „ (nach Abranyi's Czárdás noble). Kl.	„		
	Liszt: Zwei Vortragsstücke für die Org.	1887(?)		
	1884 1) **Introitus.** Org.		„	353
	1879 2) Trauerode (f. 1879). Org.-Üb.			
1884/85?	Zichy, Grf. Géza: Ballade, instrum.	MS.?		
	Végh: Valse, bearb. zu 4 H. Kl.	?		
	Rubinstein: Der Asra. Kl.-Üb.	1884		
1884/86	**Ungar. Bildnisse.** (Portraits). Kl.	MS.	„	259
	Nr. 1. Széchényi.			
	2. Teleky.			
	3. Eötvös.			
	1885 Skizze unter dem Titel „Trauer-Vorspiel und Trauer-Marsch". Kl.	1887		

1) Edirt: Aug. Cranz in Hamburg.
2) „ „ „ „ „
3) Im Besitz A. W. Gottschalg's.
4) Im Besitz August Göllerich's.
5) Vordem 1885 in der Neujahrsnummer des »Figaro illustré«.

Komponirt im Jahr:		Edirt im Jahr:	Bd.:	Seite:
	4. Deak.			
	5. Vörösmarty.			
	6. Mosonyi.			
1885	**Salve Regina.** Mater misericordiae.			
(Jan. Rom.)	Gem. Chor.	MS.[1]	II/2.	
„	**Mephisto-Walzer** Nr. 4. Kl.	„ [2]	„	170
„ (?)	**Qui Mariam absolvisti** f. Bar.-Solo, gem. Chor und Orgel. Part. 1869(?) skizzirt.	1887		
	„ Introitus für Org.	MS.[3]		
„	Cui, César. Tarantelle. Kl.-Üb.	1886		
„	Russisches Volkslied. (Abschied?) in dorischer Tonart. Kl.-Üb.	1885		
1885/86	**En Rêve.** Nocturne. Kl.	1887	„	472
„ ?	**Trauer-Vorspiel u. Trauer-Marsch.** Skizze zu Nr. 2. d. „Ung. Bildnisse". Kl.	„	„	472
	***Pax vobiscum** für M.-Solo-Quart. u. Orgel.	1886		
	„Gruss" für M.-Ch.	1887		

Nachtrag zum chronologischen Verzeichnis.

Das vorliegende Verzeichnis bedarf noch einiger Worte. Ich habe ihm jede von derartigen Aufgaben geforderte Sorgfalt zugewendet — es begleitete mich während 20 Jahren meiner Liszt betreffenden Studien und Forschungen. Die daselbst angegebenen Editionsjahre halte ich für durchaus korrekt, da sie fast sämmtlich auf Daten beruhen, die den Geschäftsbüchern der betreffenden Verlagsfirmen entnommen, von letzteren mir auf das entgegenkommendste mitgetheilt worden sind.

Anders liegt es mit den Entstehungsjahren, die mit dieser apodiktischen Gewißheit nicht gegeben werden konnten. Sie sind ebenso Resultat der Vergleiche, der Privatnotizen, der mir seitens des Komponisten gemachten Angaben, wie der Kombination. Ich sehe darum diesen Theil des Verzeichnisses nur als Grundlage künftiger Forschung an.

Endgültig eine chronol. Zusammenstellung der Entstehungszeit einer jeden Komposition des Meisters zu geben, scheint mir zur Zeit unmöglich. Abgesehen davon, daß die Kompositionen selbst, die nicht selten in verschiedenen Ausgaben unter verschiedenem Titel zu verschiedenen Zeiten bei verschiedenen

1) MS. im Liszt-Museum. (Nach Notizen des Herrn Göllerich.)
2) „ „ „ („ „ „ „ „)
3) „ „ „ („ „ „ „ „)

Firmen erschienen sind, noch der Sichtung bedürfen, auch abgesehen davon, daß des Meisters eigenen Angaben Irrthümer unterlaufen (als kleinen Beleg der Männer-Chor „Rheinweinlied", den er in einem seiner Briefe als in Berlin 1842 komponirt angiebt, während er vordem in Leipzig vorgetragen worden war), auch abgesehen davon, daß es hiezu mehr als einer Arbeitskraft bedarf —: so wird die Lösung dieses Theils eines chronol. Verzeichnisses erst dann unantastbar werden können, wenn die MSS. sämmtlich aufgefunden sind und nach ihnen eine Feststellung der Daten erfolgen kann. Des Meisters Gewohnheit, den Beendigungstag am Schluß seiner Komposition zu bemerken, wird der Arbeit Sicherheit geben.

Möge es kein sogenannter „Frommer Wunsch" bleiben, daß die Handschriften Liszt's zu Gunsten historischer und künstlerischer Forschung seitens Derer, die solche besitzen, sachgemuth dem Liszt-Museum zu Weimar einverleibt werden möchten.

V.

Verzeichnis der Gesammelten Schriften Liszt's

(1834—1859).

Herausgegeben von L. Ramann.[1])

Geschrieben im Jahr:		Edirt im Jahr:
1849/50 (beendet Mitte Februar).	**I. Band: Friedrich Chopin.** (Zweite umgearb. Ausgabe. Deutsch von La Mara.)[2])	1880
	II. Band: Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst. (Deutsch von L. Ramann.)	1881

1835 I. Essays.
1835 1) Zur Stellung der Künstler.
1834 2) Über zukünftige Kirchenmusik. Ein Fragment.
1836 3) Über Volksausgaben bedeutender Werke.
1837 4) Über Meyerbeer's „Hugenotten".
„ 5) Thalberg's »Gr. Fantaisie« op. 22 u. Capriccio op. 15 u. 19.
Thalberg u. Liszt, v. Fétis. Ein Artikel gegen Liszt.
„ 6) An Herrn Prof. Fétis.
„ 7) Rob. Schumann's Klav.-Kompositionen op. 5, 11, 14.
1840 8) Paganini. Nekrolog.
1835—1840 II. Reisebriefe.
1835 1) An George Sand.
1837 2) „ „ „
„ 3) „ „ „
„ 4) An Adolphe Pictet.
„ 5) An Louis de Ronchaud.
„ 6) „ „ „ „
1838 7) An Maurice Schlesinger.

---

1) Edirt 1880—1883 —: Breitkopf & Härtel.
2) Erste Ausgabe (deutsch von ? — Übersetzer ungenannt) 1855 —? E. Balde, Cassel.

Edirt im Jahr:

1838 8) An Heinrich Heine.
„ 9) An Lambert Massart.
„ 10) Über den Stand der Musik in Italien. An M. Schlesinger.
„ 11) Die h. Cäcilie von Rafael. An M. d'Ortigue.
1839 12) An Hector Berlioz.

III/1. Band: Dramaturgische Blätter. 1881

(Deutsch bearbeitet von L. Ramann.)

1854 1) „Orpheus" von Gluck.
„ 2) Beethoven's „Fidelio".
„ 3) Weber's „Euryanthe".
„ 4) Über Beethoven's Musik zu „Egmont".
„ 5) Über Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstr."
„ 6) Scribe's u. Meyerbeer's „Robert d. Teufel".
„ 7) Schubert's „Alfons u. Estrella".
„ 8) „Die Stumme von Portici" von Auber.
„ 9) Bellini's Montecchi e Capuletti.
„ 10) Boieldieu's „Weiße Dame".
„ 11) Donizetti's „Favoritin".
1859 12) Pauline Viardot-Garcia.
1855 13) Keine Zwischenakts-Musik!
1856 14) Mozart. Bei Gelegenheit seiner 100jähr. Geburtsfeier in Wien.

III/2. Band: Dramaturgische Blätter. 1881

Richard Wagner. (Deutsch v. L. R.)

1849 1) Tannhäuser u. d. Sängerkrieg auf Wartburg. Mit Notenbeispielen.
1850 2) Lohengrin „ „
1854 3) Der fliegende Holländer „ „
1854 (Dez.) 4) Das Rheingold. Zum 1. Januar 1855.

IV. Band: Aus den Annalen des Fortschritts.

Konzert und Kammermusik. Essays.
(Deutsch bearbeitet von L. R.).

1855 1) Berlioz u. seine Harold-Symphonie. Mit Notenbeispielen.
„ 2) Robert Schumann.
„ 3) Clara „
„ 4) Robert Franz.

Edirt im Jahr:

1855 5) Sobolewski's „Vinvela".
1859 6) John Field u. seine Nocturne.

V. Band: Streifzüge. 1882

(Deutsch bearbeitet von L. R.)

1850 1) Zur Goethe-Stiftung.
1857 2) Weimar's Septemberfest zur Feier des 100jähr. Geburtstags Karl Augusts.
1856 3) Dornröschen. Genast's Gedicht u. Raff's Musik.
1855 4) Marx u. sein Buch: „Die Musik des XIX. Jahrhunderts u. ihre Pflege".
1857 (Dez.) 5) Kritik der Kritik. Oulibicheff u. Séroff. Zum Jahreswechsel 1858.
1853 6) Ein Brief über das Dirigiren. Eine Abwehr.

VI. Band: Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn. 1883

(Zweite umgearbeitete Ausgabe: Deutsch von L. R.) [1]

VII. Band: Anhang.

(Noch nicht edirt.)

---

1) Erste Ausgabe (deutsch von P. Cornelius) 1861. — G. Heckenast, Pest.

Errata.

Seite	6:	von unten	1.	Zeile:	Lichnowsky anstatt: Lichnwsky.
„	10:	„ „	4.	„	Calm-Podoska anstatt: Calmo Podoska.
„	60:	„ „	17.	„	F. v. Milde anstatt: R. v. Milde.
„	69:	„ „	15.	„	Infallibilitätsd. anstatt: Infallibitätsd.
„	137:	„ oben	10.	„	Neben die anstatt: Über die.
„	165:	„ „	12.	„	Herkules anstatt: Herkulus.
„	171:	„ „	4.	„	Mlle. Bertin anstatt: Mlle. Berlin.
„	179:	„ unten	2.	„	dem Dämon anstatt: den Dämon.
„	229:	„ „	6.	„	Fürst Witzlav anstatt: Fürst Wetzlar.
„	246:	„ oben	12.	„	Hymnus anstatt: Hymnas.
„	370:	„ „	15.	„	Pange ling. gloriosi anst.: P. l. glorioso
„	379:	„ unten	1.	„	Manz & Co. anstatt: Menze & Co.
„	425:	„ „	13.	„	Revenüen anstatt: Reveüen.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Gesammelte Schriften

von

Franz Liszt.

Herausgegeben

von

L. Ramann.

Erster Band. **Friedrich Chopin.** Frei ins Deutsche übertragen von La Mara. Gr. 8°. Velinpapier. Geheftet ℳ 6. Fein gebunden ℳ 7.50.

Zweiter Band. **Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst.** Ins Deutsche übertragen von L. Ramann. Gr. 8°. ℳ 6.—. Fein gebunden ℳ 7.50.

Dritter Band. I. Abth. **Essaysbücher musikalische Bühnenwerke und Bühnenfragen, Komponisten und Darsteller.** Gr. 8°. Geheftet ℳ 4.—. Fein gebunden ℳ 5.50.

Dritter Band. II. Abth. **Richard Wagner.** (1. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. 2. Lohengrin. 3. Der fliegende Holländer. 4. Das Rheingold.) Mit Notenbeispielen. Gr. 8°. Geheftet ℳ 6.—. Fein gebunden ℳ 7.50.

Vierter Band. **Aus den Annalen des Fortschritts.** Koncert- und kammermusikalische Essays. Gr. 8°. Geheftet ℳ 6.—. Fein gebunden ℳ 7.50.

Fünfter Band. **Streifzüge.** Kritische, polemische und zeithistorische Essays. Gr. 8°. Geheftet ℳ 6.—. Fein gebunden ℳ 7.50.

Sechster Band. **Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn.** Frei ins Deutsche übertragen von La Mara. Gr. 8°. Geheftet ℳ 9.—. Fein geb. ℳ 10.50.

F. Liszt, F. Chopin. Nouvelle Édition. Gr. 8°. Broschirt ℳ 8.—. Fein gebunden ℳ 9.50.

F. Liszt, Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie. Nouvelle Édition. Gr. 8°. Geheftet ℳ 12.—. Fein gebunden ℳ 13.50.

Franz Liszt, Als Künstler und Mensch. Von L. Ramann.

Erster Band. Die Jahre 1811—1840. XII, 572 S. Gr. 8°. Geheftet ℳ 11.50. Fein gebunden ℳ 13.—.

Zweiter Band. Die Jahre 1839, 1840—1847. VIII, 315 S. Gr. 8°. Geheftet ℳ 6.—. Fein gebunden ℳ 7.50.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05703 8943

B.P.L. Bindery,
MAR 15 1894